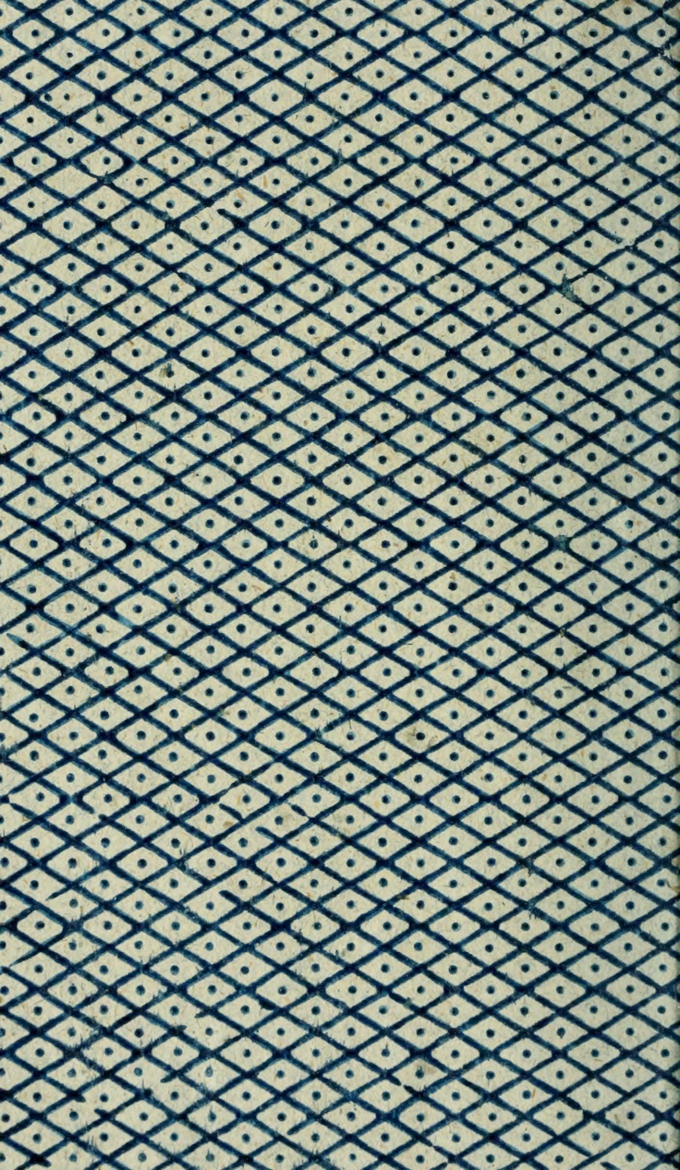
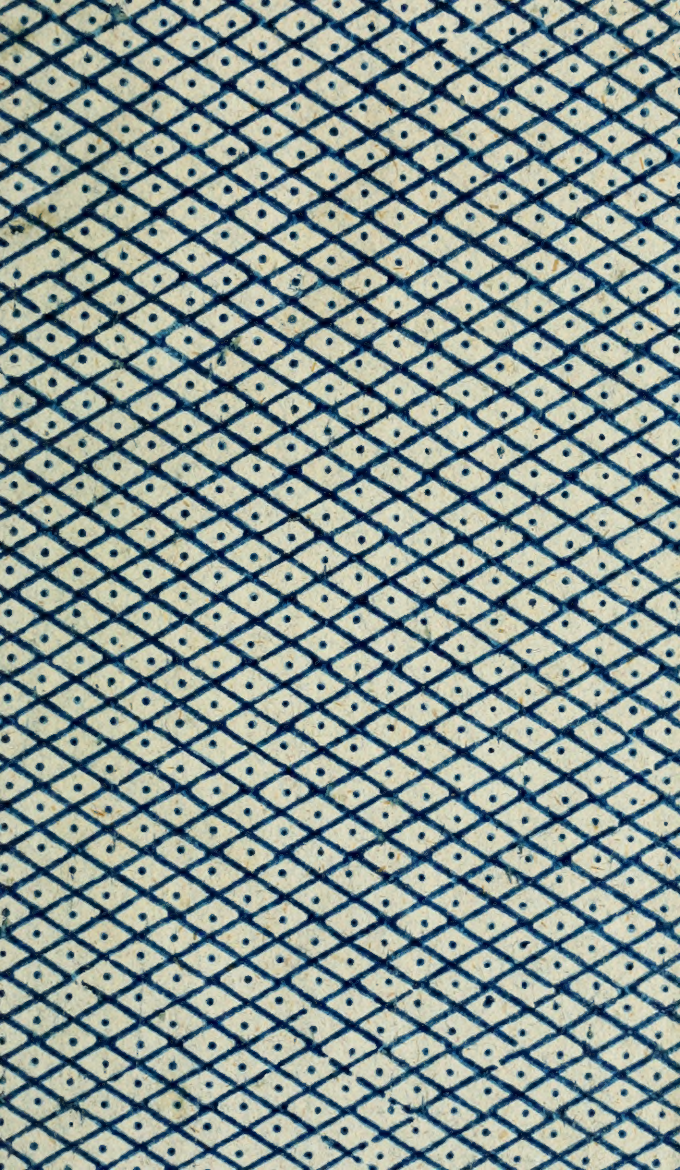










Handbuch
der
Aesthetik
für gebildete Leser
aus allen Ständen

---

in Briefen
herausgegeben
von

Johann August Eberhard.

Zweyter Theil.

Zweyte verbesserte Auflage.

Halle
bey Hemmerde und Schwetschke.
1809.



Inhalt.

Neunundfunfzigster Brief. An die Frau v. Drivers. Verhältniß des Schönen zu dem Dunkeln. Seite 1
Sechzigster Brief. An Ebendieselbe. Aesthetische Dunkelheit. Das Düstere. Fortsetzung. 9
Einundsechzigster Brief. An Ebendieselbe. Das Dunkle, das Düstere in der Dichtkunst, der Mahlerey und der Musik. 15
Zweyundsechzigster Brief. An Ebendieselbe. Aesthetische Dunkelheit. Das Geheimnißvolle. Das Schicksal in dem griechischen Trauerspiele. Fortsetz. 21
Dreyundsechzigster Brief. An Ebendieselbe. Aesthetische Klarheit. Aesthetische Dunkelheit. Fortsetzung. 30
Vierundsechzigster Brief. An Ebendieselbe. Aesthetische Klarheit. Aesthetische Dunkelheit. Fortsetzung. 40
Fünfundsechzigster Brief. An Ebendieselbe. Aesthetische Klarheit. Aesthetische Dunkelheit. Fortsetzung. 47
Sechsundsechzigster Brief. An Ebendieselbe. Aesthetische Farben. 55
Siebenundsechzigster Brief. An Ebendiesel-

be. Aesthetisches Colorit. Licht. Glanz. Schatten. Haltung. Seite 63
Achtundsechzigster Brief. An Ebendieselbe. Aesthetisches Colorit. Licht. Glanz. Schatten. Haltung. Fortsetzung. 68
Neunundsechzigster Brief. An den Herrn v. Drivers. Ideenvertauschung. Beywörter. 78
Siebzigster Brief. An Ebendenselben. Ideenvertauschung. Fortsetzung. 85
Einundsiebzigster Brief. An Ebendenselben. Tropen. Ideenvergesellschaftung. 97
Zweyundsiebzigster Brief. An Ebendenselben. Correction der Metaphern. 109
Dreyundsiebzigster Brief. An Ebendenselben. Die Anspielung. 117
Vierundsiebzigster Brief. An Ebendenselben. Die Allegorie. 121
Fünfundsiebzigster Brief. An Ebendenselben. Die Allegorie. Die Personificazion. Fortsetzung. 130
Sechsundsiebzigster Brief. An Ebendenselben. Die Allegorie. Die Personificazion. Fortsetzung. 141
Siebenundsiebzigster Brief. An Ebendenselben. Die Allegorie. Gemeine Allegorie. Aesthetische Allegorie. Fortsetzung. 148
Achtundsiebzigster Brief. An Ebendenselben. Gemeine Allegorie. Aesthetische Allegorie. Fortsetz. 154
Neunundsiebzigster Brief. An Ebendenselben. Aesthetische Allegorie. Fortsetzung. 162
Achtzigster Brief. An Ebendenselben. Umfang der Allegorie. 167
Beylage zum achtzigsten Briefe. 173

Einundachtzigster Brief. An Ebendenselben. Vergleichung. Gleichniß. Seite 181
Zweyundachtzigster Brief. An Ebendenselben. Vergleichung. Gleichniß. Fortsetzung. 187
Dreyundachtzigster Brief. An Ebendenselben. Das Gleichniß. Fortsetzung. 195
Vierundachtzigster Brief. An seine Tochter. Gegensatz. Contrast. 203
Fünfundachtzigster Brief. An Ebendieselbe. Gegensatz. Contrast. Fortsetzung. 206
Sechsundachtzigster Brief. An Ebendieselbe. Der Contrast. Fortsetzung. 211
Siebenundachtzigster Brief. An Ebendieselbe. Gegensatz. Contrast. Antithese. 215
Achtundachtzigster Brief. An Ebendieselbe. Vereinigung entgegengesetzter Ideen. Antithese. Fortsetzung. 224
Neunundachtzigster Brief. An Ebendieselbe. Das Lächerliche. 239
Neunzigster Brief. An Ebendieselbe. Das Lächerliche. Fortsetzung. 237
Einundneunzigster Brief. An Ebendieselbe. Das Lächerliche. Arten desselben. Fortsetzung. 245
Zweyundneunzigster Brief. An Ebendieselbe. Vergleichung des Wahren, des Schönen und des Großen mit dem Lächerlichen. 259
Dreyundneunzigster Brief. An Ebendieselbe. Vergleichung des Schönen mit dem Lächerlichen. Fortsetzung. 262
Vierundneunzigster Brief. An Ebendieselbe. Die belebte Schönheit. 270

Fünfundneunzigster Brief. An Ebendieselbe. Die belebte Schönheit. Fortsetzung. Seite 276
Sechsundneunzigster Brief. An Ebendieselbe. Erhöhung der lebendigen Schönheit. 279
Ein Gespräch über die weibliche Schönheit. 280
Siebenundneunzigster Brief. An Ebendieselbe. Genauere Zergliederung der belebten Schönheit zu ihrer Vergleichung mit dem Lächerlichen. 303
Achtundneunzigster Brief. An Ebendieselbe. Der Scherz. Das Burleske. Das Komische. Das Groteske. Die Arabesken. 310
Neunundneunzigster Brief. An Ebendieselbe. Das Burleske. Die Parodie. Das Travestieren. 322
Einhundertster Brief. An Ebendieselbe. Das Burleske. Fortsetzung. — Dialecte. 331
Einhundert und erster Brief. An Ebendieselbe. Das Launichte. 337
Einhundert und zweyter Brief. An Ebendieselbe. Das Launichte. Fortsetzung. 348
Einhundert und dritter Brief. An Ebendieselbe. Das Launichte. Die humoristische Manier. Haben sie die Alten gekannt? Beschluß. 353
Einhundert und vierter Brief. An Ebendieselbe. Die Ironie. 359
Einhundert und fünfter Brief. An Ebendieselbe. Das Rührende. Zwey Grundregeln. 365
Einhundert und sechster Brief. An Ebendieselbe. Das Rührende. Fortsetzung. Anwendung der zwey Regeln. 371
Einhundert und siebenter Brief. An

Ebendieselbe. Das Rührende, genauer bestimmt. Das Pathos. Das Pathetische. Seite 381

Einhundert und achter Brief. An Ebendieselbe. Die vermischten Empfindungen. 387

Einhundert und neunter Brief. An Ebendieselbe. Die vermischten angenehmen Empfindungen. Wehmuth. Mitleid. 393

Einhundert und zehnter Brief. An Ebendieselbe. Das Rührende, verglichen mit dem Lächerlichen. 399

Beylage. Ueber die lächerliche Musik. 406

Einhundert und eilfter Brief. An Ebendieselbe. Arten des Rührenden. Grade der Rührung. Das Tragische. 414

Einhundert und zwölfter Brief. Grade und Arten des Rührenden. Fortsetzung. 420

Einhundert und dreyzehnter Brief. An Ebendieselbe. Rührung durch körperliche oder moralische Leiden. 430

Einhundert und vierzehnter Brief. An Ebendieselbe. Das Rührende der modernen Kunst. 439

Einhundert und funfzehnter Brief. An Ebendieselbe. Das Romantische. 448

Einhundert und sechzehnter Brief. An Ebendieselbe. Allgemeiner Grund des Wohlgefallens an rührenden Gegenständen. 1. Thätigkeitstrieb. 2. Egoismus. 457

Einhundert und siebzehnter Brief. An Ebendieselbe. Allgemeiner Grund des Wohlgefallens an rührenden Gegenständen. 1. Egoismus. Fortsetzung. 462

Einhundert und achtzehnter Brief. An Ebendieselbe. Allgemeiner Grund des Wohlgefallens an rührenden Gegenständen. 3 Verschönerung der Nachahmung. Seite 466
Einhundert und neunzehnter Brief. An Ebendieselbe. Allgemeiner Grund des Wohlgefallens an rührenden Gegenständen. 4. Die Liebe. 469
Einhundert und zwanzigster Brief. An Ebendieselbe. Rührende Redefiguren. 476
Einhundert u. einundzwanzigster Brief. An Ebendieselbe. Die Hyperbel. 485

Neunundfunfzigster Brief.

An die Frau v. Drivers.

Verhältniß des Schönen zu dem Dunkeln.

— Ich habe auf meiner Rückreise durch die dürren Sandwege in meinem einsamen Wagen Muße genug gehabt, über das, worüber wir zuletzt in unserm traulichen Kreise nicht eins werden konnten, weiter nachzudenken. Es war auch kein Wunder, daß wir mit unsern Ansichten so weit aus einander blieben. Wir waren in der luftigen Rotonda auf dem buchichten Hügel, der über die Seen, über die grünen Werder und die Ruinen unsers alten Raubschlosses hervorragt, eben in unser Gespräch vertieft, als wir von dem lustigen Getümmel des Fischerstechens, womit

uns unsere guten Leute noch zu meinem Abschiede überraschten, unterbrochen wurden; und hernach fand sich keine Gelegenheit wieder, unsern freundschaftlichen Streit von neuem anzuspinnen.

Ich sehe jetzt, daß wir von beyden Seiten auf halbem Wege stehen blieben. Du, meine Julie! und deine Freundin Amalia, ihr wolltet, daß die Kunst überall ein neblichtes Dunkel über ihre Schöpfungen müsse schweben lassen; ich verlangte Klarheit und Deutlichkeit. Wenn wir von beyden Seiten einige Schritte wären vorwärts gegangen, so würden wir uns gewiß vereinigt haben.

Ich konnte nur nicht das Ausschließende in eurem Gesichtspuncte gelten lassen; und wenn ich mich dabey in meinem Eifer gegen eure dunkle Manier, wie es in der Lebhaftigkeit des Gesprächs so gewöhnlich ist, etwas zu schneidend ausgedruckt habe, so läßt sich das mit der Feder in der Hand am leichtesten wieder gut machen. Ich konnte unmöglich aus der Kunst alle dunkle Parthieen verban-

nen wollen; die Kunst sowohl als die Natur selbst hätte mich bald eines Bessern belehren müssen. In der Natur wechseln überall Helle mit der Dunkelheit, die Schatten mit dem Lichte ab; und so wie sich der Gesichtskreis erweitert, weichen die Gegenstände zurück und entschwinden allgemach dem beschränkten Auge des Menschen in dem Dunkel der Ferne. Eben so verwehren die vordern Seiten der Körper dem Lichte den Zugang zu den hinter ihnen liegenden, und verbergen sie im Schatten; und die Kunst hat daher keine andern Mittel, als Licht und Schatten, Helle und Dunkelheit, wenn sie Entfernungen und Körper auf Flächen darstellen will.

So weit kann schon der technische Theil einer so schönen Kunst, wie die Mahlerey, des Dunkeln nicht entbehren, wenn sie nicht auf der niedrigen Stufe stehen bleiben soll, über die sie sich bei den Sinesen noch bis auf diese Stunde nicht erhoben hat. In den kindischen Mahlereyen dieses stumpfen Volkes ragen die entferntern Theile einer Gegend über die na-

hen empor, weil sie sie weder durch die Linien-perspective zu verkleinern, noch durch die Luft-perspective ihr Licht zu schwächen wissen; und ihre schattenlosen Körper bleiben Flächen, weil sie den geringsten Drucker für einen schmutzigen Fleck halten. Es hätte den P. Amiot, einen geschickten jesuitischen Missionar, beynahe das Leben gekostet, als er das Bildniß des Kaysers mahlte, und der entrüstete Despot in seinem strahlenden Angesichte die Schatten seines Kinnes und seiner Nase entdeckte.

Außer diesem technischen Bedürfniß des Dunkeln giebt es aber für die Mahlerey noch ein ästhetisches. Es finden sich oft Theile in einem Gegenstande oder in einer Handlung, die durch ihre Ungestalt den Schönheitssinn beleidigen würden; diese muß die Kunst zu verbergen suchen. Es hilft ihr nichts, daß diese Theile in der Natur vorhanden sind; das kann sie nicht rechtfertigen. Denn kein reiner Geschmack kann ihr die Foderungen der Schönheit erlassen; die Naturwahrheit muß immer der Kunstwahrheit un-

tergeordnet bleiben. Der Künstler muß den einäugigen König im Profil mahlen, um nicht durch den Anblick des fehlenden Auges den Kunstsinn zu beleidigen.

So wie es mit den Gegenständen ist, so ist es mit den Handlungen. Es können Personen zu ihnen gehören, deren Unwürde und Ungestalt es nicht erlauben, sie dem anschauenden Auge nahe zu bringen; sie dürfen höchstens angedeutet werden; ihre vollständigen Umrisse muß die Kunst in einen wohlthätigen Schatten hüllen, und sie mit dem umgebenden Dunkel zusammenfließen lassen. Bernhard Rode wollte in einem Gemählde, welches die Geschichte des Sündenfalls vorstellen sollte, den verhängnißvollen Erfolg des Ungehorsams des ersten Menschenpaars andeuten. Diese rührende Scene durch den Pinsel darzustellen, die Schönheit der Gefallenen in der höchsten Glorie des männlichen und des weiblichen Körpers, die erste Mischung des Ausdrucks der angebornen Unschuld mit dem Ausdrucke der Begierde, der Annäherung der Aengstlichkeit

und des noch ungefühlten Schmerzes, die idealische Anmuth der paradiesischen Gegend — alles dieses ist sehr einladend für den Künstler, der das Talent in sich fühlt, das ihn nicht hinter dem Urbilde in seiner Phantasie zurück lassen wird. Aber die allegorische Person des Todes, die er dem christlichen Anschauer nur unter dem scheußlichen Bilde eines Menschengerippes verständlich machen, und die er also nicht loswerden kann — wie soll er diese anbringen, ohne sie zu zeigen? Der deutsche Künstler hat sie in ein dunkles Gewand gehüllt, und in den entfernten Schatten gestellt. — Ueberhaupt muß eine jede schöne Kunst Alles in seiner Dunkelheit lassen, was nicht innerhalb des ästhetischen Horizontes liegt. Aus dessen Umfange ist aber alles das ausgeschlossen, was gemein, niedrig oder gar ekelhaft, oder dessen Größe und Erhabenheit allen Kunstmitteln unerreichbar ist, oder was endlich durch sie nicht sinnlich dargestellt werden kann, was sie also dem abstracten und trockenen Vortrage der Wissenschaft überlassen

muß. Das Erste ist unter, das Zweyte über, das Dritte außer dem ästhetischen Horizonte.

Der Künstler, der diese Grenzbestimmung der Kunst überhaupt und seiner Kunst insonderheit aus den Augen verliert, kann der Gefahr nicht entgehen, den reinen und strengen Geschmack des Kenners zu beleidigen und die Rüge der Kritik zu verdienen, wenn auch sein Werk übrigens noch so vortrefflich ist. Wer hört nicht mit Bedauern in Haidns mit Recht bewunderten Jahreszeiten das Krähen des Hahns und das Krachen des Donners? Wer fühlt nicht, daß das Erstere, weil es unter der Würde der Kunst ist, das Letztere aber, weil seine angemessene Darstellung allen Kunstmitteln der Musik immer unerreichbar bleiben muß, von einem strengen Tonkünstler nicht kann nachgeahmt werden? Jenes ist widrig, wenn es recht getreu dargestellt wird; dieses wird lächerlich, wenn sich die ohnmächtige Kunst durch das Gerassel ihrer Violons und das Gepolter ihrer Pauken ver-

gebens bestrebt, die Majestät des Donners nachzuahmen.

Seltner sind die Mißgriffe bey dem, was außer dem Horizonte liegt; doch aber nicht ganz ohne Beyspiel. Denn selbst ein Dichter von so reifem Geschmacke, wie Klopstock, hat uns eine Art von Theorie der Sylbenmaaße in einem lyrischen Gedichte zu geben versucht, die eben so unverständlich, als unpoetisch ist.

Sechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetische Dunkelheit. Das Düstere. Fortsetzung.

— Zuerst also eine litterarische Neuigkeit. Das so lange ersehnte Product des neuesten französischen Geschmacks ist endlich bey uns angelangt. Chateaubriants Génie du Christianisme ist in unsern Buchläden seit acht Tagen zu haben. Ich habe es bereits verschlungen, und eile, es Dir zu schicken. Du wirst daraus fürchterliche Waffen gegen mich nehmen. Ich bestehe indeß nicht so sehr auf meiner Meynung, daß ich nicht hoffen sollte, irgendwo mit Dir in Einem Punkte zusammenzutreffen. Ich kann Dir vielmehr, meine Julie! sogleich noch einen Schritt weiter entgegenkommen; und Du wirst vielleicht glauben, daß ich ganz zu Dir übergegangen bin. Es ist nämlich ausgemacht, und ich bin weit entfernt, es zu leugnen, daß die Wirkungen des

Dunkeln unermeßlich sind. Das sind nicht bloß die, welche es als Kunstmittel hat, und von denen ich Dir in meinem letzten Briefe geschrieben habe; es hat deren auch an und für sich selbst.

Das Reich der Klarheit ist das Gebiet des Schönen; das Gebiet des Erhabenen erstreckt sich durch das unermeßliche Reich der Dunkelheit. In dem milden aufhellenden Lichte werden die Grenzen der Gestalten sichtbar; in dem einförmigen Dunkel zerfließen alle Züge ins Unendliche. Nur die Einbildungskraft verfolgt jenseits der sichtbaren Grenzen ihre Ausdehnung ohne Stillstand.

Hier fühlen wir die erste Wirkung des Dunkeln; es hat die Kraft des Erhabenen, und weckt mit ihm ähnliche Gefühle. Es hat aber noch andere Wirkungen. Die Erfahrung lehrt, daß die Dunkelheit Furcht, Traurigkeit und Grausen erregt. Das ist die Kraft des Dunkeln, die wir in unserer Sprache durch Düster ausdrucken, wenn wir das Dunkle dem Hellen, und das Düstere

dem Heitern entgegensetzen;*) und diese Kraft äußert es von mehr als Einer Seite.

So wie das Licht die Seele erheitert, so trübt sie die Dunkelheit. Sie stimmt uns zu traurigen, niederschlagenden Empfindungen, indem ihre öde Begrifflosigkeit alle unsere thätigen Kräfte unterdrückt. Das fühlt schon das Kind, dessen leere Phantasie gleichwol noch keine fürchterlichen Bilder schrecken. Ist aber die Stimmung der Seele einmahl angegeben, so gehen aus ihrem tiefsten Grunde alle die Bilder hervor, die durch ihre Farbe und Gestalt dazu gemacht sind, diese schauerliche Stimmung zu unterhalten. Denn nach dem Gesetze der Vergesellschaftung der Ideen erregt das Gefühl der Wirkung die Bilder, die gewöhnlich die Ursach einer solchen Wirkung, und, vermöge der Gleichartigkeit zwischen beyden, ihr ähnlich sind.

Diese Geschöpfe der Einbildungskraft sind gewöhnlich grausenvoller, als alles Fürchterliche, was uns die Wirklichkeit darbieten kann.

*) S. mein synonym. Handwörterb., N. 356. S. 145.

Die durch keinen bestimmten Gegenstand der Sinne begrenzte Phantasie überläßt sich ganz der gegenwärtigen Stimmung der Seele, und erfüllt das öde, dunkle Feld mit Schreckensgestalten, vor deren Anblicke die Haut schaudert, sich die Haare sträuben, und alle Kräfte schwinden. Einen Mann, der schon mehr als Einmal einem furchtbaren Feinde, den er klar vor sich sieht, muthig ist entgegengegangen, überfällt eine Todesangst bey dem vermeynten Anblicke eines Schreckenbildes, das ihm seine Phantasie vormahlt. Der nämliche brave Soldat, der schon manche Batterie erstiegen hat, flieht mit Entsetzen vor einem Nachtgespenst, das er auf seinem einsamen Posten zu sehen glaubt. So ist der Zustand, worin uns Shakespeare die durch Gewissensangst aufgeregte Phantasie seines Macbeths schildert.

„Was Einer wagt, das wag' auch ich!
„Komm als ein rauher, grönländischer
„Bär, wie das gewaffnete Nashorn, oder
„ein hirkanischer Tiger. Nimm jede Gestalt
„an, nur diese nicht, und meine starken

„Nerven sollen nie erzittern. Oder lebe
„wieder auf und fodere mich in einer Wü-
„ste auf das Schwert heraus. Wenn ich
„mich zitternd verkrieche, so nenne mich die
„Puppe eines Mädchens. — Hinweg,
„leere Schatten! leeres Schreckbild! hin-
„weg. — Warum so? — Ha! du bist
„fort. Nun bin ich wieder ein Mann!“

In der Natur ist dieser Zustand in einem solchen Grade der Heftigkeit unerträglich; die Kunst kann ihn zu einem Tone herabstimmen, worin er angenehm wird. Das düstere Colorit eines Gemähldes, die schwache Beleuchtung der Schaubühne, die grauenvolle Scene in einer Erzählung theilen der Seele ihre Farbe mit, und rufen aus der Einbildungskraft ihr entsprechende Bilder hervor; aber das dunkle Gefühl einer wesenlosen Nachahmung mildert ihre Kraft bis zu dem Grade, worin das, was in der Wirklichkeit Entsetzen erregt, zu einer theilnehmenden Bangigkeit herabsinkt.

Da, wo indeß die Natur Scenen von gleichem Grade der Milde darbietet, gewährt auch ihr schauerliches Dunkel der Phantasie

das behagliche Spiel, das von angenehmen Gefühlen begleitet wird. Daher hat ein einsamer Spatziergang in einer schönen Sommernacht, deren Stille nur durch die sanften Flötentöne einer seufzenden Nachtigall, durch das Rauschen eines fernen Wasserfalls, oder durch den Wiederhall eines feyerlichen Waldhorns unterbrochen wird, für Seelen, die zu einiger Schwärmerey gestimmt sind, einen so unwiderstehlichen Reiz. Sie zerfließen in den Gefühlen einer süßen Wehmuth, ihre Phantasie überfliegt die Grenzen des Irdischen, lebt unter himmlischen Gestalten, und denkt erhabene Gedanken. Der Tag ist der schöne Theil in dem Kreislaufe der Natur, die Nacht der erhabene. —

Einundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Dunkle, das Düstere in der Dichtkunst, der Mahlerey und der Musik.

— Du hast gesehen, meine Julie! wie sehr geneigt ich bin, die Wirkungen des Dunkeln und Düstern in ihrer vollen Kraft zu erkennen. Ich erkenne ihre Gewalt in den Gefühlen, in den Bildern, in den Gedanken, in der Unermeßlichkeit des Raums, in der Endlosigkeit der Zeit vorwärts und rückwärts, in allen Zweigen der schönen Künste, der redenden wie der praktischen, der praktischen wie der bildenden. Ich überlasse mich zuweilen gern in der allgemeinen Stille der Mitternachtsstunde dem ganzen Zauber, womit mich die feyerlichen Todesgedanken in Youngs düstern Nachtgemählden an sich ziehen. Die unausdenklichen Gegenstände der Betrachtung, Gott, die Ewigkeit, die unsterbliche Zukunft, sind mir nicht immer unwillkommen. Jeder

helle Punct in ihnen verliert sich nach allen Seiten in das Erhabene einer Dunkelheit, welche bald die Seele in eine süße Melancholie versenkt, das Herz zu den Gefühlen der Ehrfurcht, der Anbetung, der wehmüthigsten Andacht weckt: und wer sollte diese Gefühle abweisen, die die Seele so innig ihrer Würde und ihrer hohen Abkunft versichern?

Eben so wenig, als die Dichtkunst, verschmäht die Mahlerey, durch diese Mittel auf die Phantasie und die Empfindung zu wirken. Du sahest mich immer in tiefen Gedanken vor den Landschaften Ruysdaels, wo ein Bach bald aus der grünen Finsterniß eines tiefen Waldes hervorbraus't, bald seine schäumenden Gewässer in einen felsichten Abgrund stürzt. In diesem süßen Staunen verfolgte ich seinen Lauf auf den Flügeln meiner Phantasie bis zu der unsichtbaren Quelle in den fernen Eisgebirgen, bald in den dunkeln Schooß der Erde, wo er sich vor den Blicken, und selbst vor den Gedanken der Sterblichen verliert.

Und nicht allein in der Wahl ihrer Gegenstände, auch in dem Tone ihrer Farben neigt

sich in ganzen Schulen die Mahlerey zu dem Dunkeln; und alsdann ist die Kraft ihrer Werke um desto größer, je mehr das Feyerliche des Gegenstandes durch die Feyerlichkeit des Farbentons verstärkt wird. Das ist der Fall in der Auferweckung des Lazarus von Rembrant, die Dich auf dem ehemahligen Winklerschen Kabinette in Leipzig so lange an sich zog. Es war nicht bloß die pikante Beleuchtung und das kräftige Abstechen des kleinen, kümmerlichen Lichtes, das aus dem breiten und tiefen Schatten hervorbricht, und sich in einem geringen Raume zusammendrängt, was Dir dieses Gemählde so interessant machte: es war vorzüglich das melancholische Dunkel, womit es übergossen ist, und das sich mit den Bildern und Gedanken, die daraus hervorgehen, zu einer so interessanten Wirkung vereinigt.

Dieses feyerliche Dunkel verliert auch seine Kraft selbst in den Werken der Tonkunst nicht. Du siehst, meine Julie! wie wenig ich mich schone. Ist es nicht, als wenn ich Dir durchaus wollte gewonnenes Spiel geben?

Denn hier wirst Du vielleicht selbst stutzen, wenn Du von dem Dunkeln in der Musik hörst. Die Musik wirkt durch Töne; und wie können Töne dunkel seyn?

Die tiefen Töne sind dunkel, mein Kind! denn sie wirken gerade eben so durch das Ohr auf die Seele, wie die Schatten durch das Auge. Das muß so unbegreiflich nicht seyn; denn die Tonkünstler haben von je her gewußt, durch die tiefsten Töne eben so feierliche Wirkungen hervorzubringen, wie die Mahler durch die tiefsten Schatten. Ja, der gemeinste Verstand hat hier schon eine unverkennbare Analogie zwischen diesen Tönen und diesen Schatten aufgefaßt, und diese richtige Ahndung in der Sprache niedergelegt. Der Verstand, der bei allen menschlichen Empfindungen mitwirkt, hat die Dunkelheit einer Tiefe, die dem Lichte unzugänglich ist, in den Eindrücken auf das Gehör sowohl, als auf das Gesicht, wahrgenommen, und die Töne, wie die Farben, hoch oder tief genannt, je nachdem man mehr oder weniger darin unterscheiden kann.

Die Unterschiede der höhern Töne fallen nämlich stärker in das Ohr, und werden leichter und bestimmter aufgefaßt, als die Unterschiede der tiefern. Der Grund davon liegt in der beträchtlich schnellern Folge der Luftschwingungen bey den höhern, als bey den tiefern Tönen. Wenn die Saite, welche das dreigestrichne c angiebt, 1888 Mahl in einer Secunde schwingt, so schwingt die Saite des großen C nur 118 Mahl. Die größere Menge der gleichzeitigen Schwingungen prägt der Seele den Werth der höhern Töne nothwendig ungleich bestimmter ein, als die geringere der tiefern. Diese müssen also eben so nothwendig schwerer zu unterscheiden seyn, als jene. Eine Folge von tiefen Tönen kann daher unmöglich so klar und deutlich seyn, als eine Folge von hohen.

Das ist ein sehr natürlicher Grund, warum man die Gegend der tiefern Töne eben so gut dunkel für das Gehör, als eine beschattete Gegend dunkel für das Gesicht nennen kann. Die interessanteste Melodie wird eben darum auch in der Gegend der tiefsten Töne

in ein unverständliches, dunkles Gerumpel zusammenrollen und für das Ohr völlig verlohren gehen. Ein Concert auf einem Contraviolon mag daher vielleicht ein großes Kunststück seyn, aber eine schöne Musik ist es gewiß nicht.

Wenn aber diese tiefen Tonleitern wegen ihrer Dunkelheit dem Schönen so wenig günstig sind, so sind sie es desto mehr dem Erhabenen. Ein glänzender Operngesang wird außer ihrem Gebiete liegen, aber desto besser wird ihr dumpfes und einförmigeres Unisono zu der bußfertigen Gewissensangst eines Miserere und der wehmüthigen Klage eines Requiem stimmen. —

Zweyundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetische Dunkelheit. Das Geheimnißvolle. Das Schicksal in dem griechischen Trauerspiele.

Fortsetzung.

— Auch das Dunkle der Gedanken und der Gefühle hat seine eigenthümliche ästhetische Kraft; selbst noch das gestehe ich Dir zu, meine Julie! Das Geheimnißvolle in den Gedanken, und das Trübe und Düstere in den Gefühlen, ist nicht ohne einen ganz besondern Reiz. Ich habe Dir Deine Atala und Deinen René in Chateaubriands Génie du Christianisme nicht wegen der wüsten, unbestimmten, leidenschaftlichen Schwärmerey seiner Helden, nicht wegen der grausenvollen Scenen in den wilden nordamerikanischen Einöden verleiden wollen. Ich kann die Kunst selbst in diesen schauderhaften Ge-

mähldeu bewundern, die auch mich nicht unempfindlich finden. Meine Dir zu streng scheinende Kritik hat andere Gründe, auf die wir bald kommen werden. Ich bin mit dem Geheimnißvollen und Düstern nicht so unbekannt, und seiner angenehmen Eindrücke nicht so ungewohnt, als Du zu glauben scheinst.

Du weißt selbst, mit welchem innigen Interesse ich zuhörte, wenn in unsern kleinen Abendgesellschaften die melancholischen Gesänge **Ossians** vorgelesen wurden. Der sanfte Trübsinn des kaledonischen Barden gab auch mir die mitfühlende Stimmung, der ich mich nicht ohne Vergnügen erinnere. Allein schon lange vorher war mir diese Stimmung nicht fremd gewesen; denn auch die tragische Bühne der Griechen, die zuerst die Schönheit in ihrer Klarheit sahen, hat ihr Düsteres und Geheimnißvolles. Wie düster sind nicht die Farben, womit **Aeschylus** die traurige Wüste mählt, worin **Prometheus** an den Felsen geschmiedet ist! Du kennst dieses schauderhafte Gemählde und das ähnliche in den

Perserinnen aus Wielands schöner Uebersetzung.

Wenn jemand zweifeln sollte, ob das bey seinen beyden Nachfolgern, dem Sophokles und Euripides, auch so sey, so würde ich ihn an das Schicksal erinnern, das auf der tragischen Bühne der Griechen eine so große Rolle spielt. Was ist dunkler als die Verhältnisse des Schicksals? Das, was uns in der Zukunft erwartet, ist unter allen Geheimnissen das geheimnißvollste. Selbst der dichte Schleier, der über der fernen Vorzeit hängt, ist nicht so undurchdringlich, als die Nacht, worin das Schicksal das künftige Loos der Sterblichen hüllt.

Von je her hatten die Verehrer des Alterthums immer die Einwirkung des Schicksals auf die Handlung in dem Oedipus des Sophokles bewundert; eben so oft aber hatte sie die Bewunderung dieses tragischen Meisterstücks bey den Freunden des neuern Theaters gestört, und man mußte mehrere Gründe aufsuchen, womit man den Dichter

darüber zu rechtfertigen hoffte. Man sagte, der Glaube an ein unwidertreibliches Schicksal war in den Zeiten, woraus die Handlung genommen ist, der allgemeine Volksglaube, und der Dichter benutzte diesen günstigen Umstand, um den Gang seiner Handlung auf eine geschickte Art einzuleiten.

Dieser letzte Grund hat mir immer die Einmischung des Schicksals in die tragische Handlung nur schlecht zu rechtfertigen geschienen, wenn man ihm nicht einen tiefern Sinn giebt, als den er auf den ersten Anblick darbietet. Ein Verfahren der Kunst wird dadurch nicht gerechtfertigt, daß es die Bequemlichkeit des Künstlers erfoderte, und Sophokles würde gewiß eine Rechtfertigung verschmäht haben, unter deren Schutze sich nur der Stümper geborgen halten könnte.

Mit dem ersten Grunde hat es allerdings seine Richtigkeit. Die Lenkung der Begebenheiten durch ein blindes allgewaltiges Schicksal ist nicht allein den kindischen Religionsbegriffen eines rohen Volks nicht entgegen, es ist auch ein wesentlicher Hauptartikel in seiner

noch sehr beschränkten Glaubenslehre. Dieser Glaube verschafft aber dem Dichter nur den Vortheil, daß er mit den düstern Farben des Geheimnißvollen auf seine Zuschauer wirken kann. Seine handelnden Personen kommen ihm mit ihrer dumpfen Unterwerfung unter ein hartes und unerbittliches Schicksal entgegen. Aber diese Unterwerfung muß eine tragische Wirkung haben, wenn er sich ihrer Darstellung als eines Kunstmittels bedienen soll. Dieses ist es, und dieses allein, worauf hier Alles ankommt.

So hat man auch endlich die Sache angesehen, nachdem der Gebrauch des Schicksals in dem Trauerspiele bey Gelegenheit des astrologischen Aberglaubens Wallensteins, den Schiller auf die Bühne brachte, von neuem zur Sprache kam. Man ließ es nicht dabey, den Dichter über diesen Gebrauch bloß zu entschuldigen oder höchstens zu rechtfertigen; man machte ihm ein Verdienst daraus, seinen Helden an der unsichtbaren Kette des Verhängnisses seinem Untergange entgegengeführt zu haben. Man setzte voraus, daß

durch dieses Mittel die Handlung um ein gro=
ßes schrecklicher geworden sey.

Es liegt hier außer meinem Wege, zu un=
tersuchen, ob Wallensteins astrologischer
Aberglaube in der That diese Wirkung habe;
ob ich gleich überzeugt bin, daß er, wenn er
sie nicht hat, den Charakter des Helden mehr
herabsetzt, als hebt. Genug, man erkannte,
daß das Schicksal über die Handlung einen
schwarzen, schauderlichen Flor verbreite. Und
das ist wenigstens in dem alten griechischen
Trauerspiele außer allem Zweifel.

Je mehr ich darüber nachdenke, desto
mehr bemerke ich mit Bewunderung, wie vie=
le Vortheile der Dichter des Oedipus aus
der Allgewalt des Schicksals gezogen hat.
Ich will sie Dir, meine Julie! so deutlich
auseinanderzusetzen und in ein so helles Licht
zu stellen suchen, daß Du mich gewiß keiner
Partheylichkeit für meine Meynung beschuldi=
gen sollst.

Ich muß Dir sogleich zuerst bemerklich
machen, daß der Dichter zur Führung seiner
tragischen Handlung die Einmischung des

Schicksals gar nicht schlechterdings nöthig hatte. In dem Oedipus sieht man den Knoten der Handlung sich verwickeln und lösen, ohne daß man an die Einwirkung des Schicksals zu denken braucht. Die so unglückliche und doch so rühmliche Begierde des thebanischen Königs, den Mörder des Lajus zu entdecken, geht den natürlichen Gang, den sie bey einem Charakter, wie der seinige, überall gehen wird. In dem Hippolytus des Euripides würde die strafbare leidenschaftliche Liebe der Phädra alle unglückliche Wirkungen hervorgebracht haben, wenn sie auch nicht durch die Allgewalt einer rachsüchtigen Gottheit in ihr wäre entzündet worden. Auch liegt dieses Wunderbare in beyden Stücken außer und über dem Bezirke der sichtbaren Handlung. Allein der Gedanke, der sich in das Gefühl des Mitleidens über ihr Unglück, und des Unwillens über ihre Strafbarkeit mischt — der Gedanke, daß sie die Opfer der Allgewalt einer höhern Macht sind, verstärkt das Interesse an ihren Leiden, und mildert den Abscheu gegen ihre Vergehungen.

Phädra erscheint uns als der bedaurungswürdigste Gegenstand der Rache einer eifersüchtigen Gottheit, und Oedipus fällt als das ehrwürdige Schlachtopfer eines unbegreiflichen und unausweichlichen Schicksals; er bestraft sich für Verbrechen, denen er nicht entgehen konnte.

Das, was alle Schritte lenkt, um ihn dem verborgenen Abgrunde des Verderbens immer näher zu bringen, ist die unsichtbare Hand des unveränderlichen, unversöhnlichen Schicksals, und dieses verbreitet eine undurchdringliche Nacht über den ganzen Gang der Begebenheiten. Der Göttерspruch, der ihn dem Untergange weihet, wird gehört; er will ihm entgehen, aber jeder Weg in dem dunkeln Labyrinthe führt zu dem unvermeidlichen Verderben. Ungewißheit, Zweifel, Furcht umwölken den Geist mit bangen Ahndungen, und verbreiten überall eine düstere Stimmung. Diese wird vermehrt durch das Gefühl der Unbegreiflichkeit der Rathschlüsse, wonach das Schicksal mit dem schwachen Sterblichen schaltet. Denn es verhängt Glück und

Unglück ohne Rücksicht auf Schuld und Unschuld. Alles gehorcht und beugt sich vor seiner Allgewalt. Sein Wille ist eben so geheimnißvoll, als seine Mittel unerforschlich sind. Und diese schwarze Nacht, worin es sich hüllt, ist ein tiefes religiöses Dunkel, das dem bebenden Sterblichen düstere, bange Ehrfurcht gebietet. Das geweihete Schlachtopfer fällt, durch eine geheimnißvolle Gewalt fortgerissen, mit frommer Ergebung, und betet mit Schaudern die unsichtbare Hand an, die es getroffen hat. Das Schicksal, das der Dichter in seiner dunkeln Ferne zeigt, verbreitet feyerliches Grausen über die ganze Scene des Jammers. So und nicht anders bringt die Einmischung dieser unsichtbaren Kraft in die menschlichen Begebenheiten die großen Wirkungen hervor, die wir auf der griechischen Schaubühne bewundern.

Dreyundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetische Klarheit. Aesthetische Dunkelheit.

Fortsetzung.

— Du bist also nun mit mir zufrieden, meine Julie! und ich denke, dazu hast Du alle Ursach. Ich habe Dir nichts verschwiegen, was der ästhetischen Dunkelheit zur Empfehlung gereichen kann. Nun kannst Du aber nicht begreifen, warum ich nicht ganz in Deine unbeschränkte Bewunderung derselben einstimmen kann. Du meinst, ich müsse noch einige Vorurtheile dagegen im Hinterhalte haben.

Ich will mit den Gründen meiner Mäßigung nicht zurückhalten, und wir werden sehen, ob sie auf bloßen Vorurtheilen beruht.

Ich weiß sehr wohl, daß jetzt der Strom einer gewaltigen Meynung zu der dunkeln und düstern Manier hintreibt; und auch Dich,

meine Julie! hat er mit sich fortgerissen. Man bewundert die schauderhaften Mißgestalten, die nächtlichen Schreckbilder, welche das schwarze Gehirn der Miß Rathkliff in England ausbrütet; wir erhalten aus Frankreich Chateaubriands Gemählde des düstersten Religionsfanatismus in den grausenvollen amerikanischen Waldnissen, und wir irren in denselben mit einem schwermüthigen Vergnügen in Gedanken umher. In Deutschland fangen einige an, die Philosophie in Poesie zu verwandeln, und wählen zu ihrem Helden einen dunkeln und düstern, eben so unpoetischen als unphilosophischen Idioten, den philosophischen Schuster Jakob Böhme. Ich will jetzt nicht über den Werth dieser dunkeln Manier streiten; aber gegen ihre Uebertreibung kann ich mich nicht bestimmt genug erklären.

Sie wird aber in zwey Hauptstücken übertrieben: erstlich darin, daß man sie, wo nicht ausschließend, doch als das Höchste in der Kunst, bewundert, und zweytens, daß man die ästhetische Dunkelheit auch außer der

Kunst zum Maaßstabe aller Vortrefflichkeit macht.

Zu der erstern dieser Uebertreibungen kann uns die Eigenschaft des Dunkeln verleiten, daß es erhaben ist. Das Dunkle ist freylich unendlich und unermeßlich, weil sich nichts darin sehen, denken und unterscheiden läßt. In dem Erhabenen herrscht die Einheit, *) wie in dem Schönen die Mannichfaltigkeit; und darum ist ihm die Dunkelheit so nahe verwandt. Auch in ihr ist Alles Eins; sie ist von Innen durch keine abstechende Gegenstände getheilt, und von Außen nirgends durch Grenzen bestimmt. Sie gewährt das Gefühl des Erhabenen, das der rohen Begrifflosigkeit so angemessen ist, **) und in welchem sie sich durch den öden und düstern Trübsinn, wozu sie stimmt, zumal wenn sie ihn für Religiosität hält, so wohl gefällt. Es kann vielleicht einem düstern Schwärmer recht sehr behagen, in dumpfem Hinbrüten über der dicken Fin-

*) S. Th. 1. Br. 10. S. 56. Br. 46. S. 287.

**) S. Th. 1. Br. 48. S. 306.

sterniß seines Innern zu staunen. Allein sind einem gebildeten Geiste nur die düstern Gefühle, nicht auch die heitern, willkommen; und haben wir nur einen Sinn für das Erhabene, und nicht auch für das Schöne? Müssen also die Werke der Kunst nur den Charakter des Erhabenen und Düstern, nicht auch des Schönen und Heitern haben? Und haben wir nicht Werke der Kunst in dem Einen so wohl als in dem Andern? Muß nicht das Genie des vollendeten Künstlers Beyden gewachsen seyn?

Die Kunst umfaßt Beyde, wenn auch das Genie bald dem Einen, bald dem Andern günstiger ist. Es giebt sowohl schöne Werke der Baukunst, als erhabene; allein die gebildete griechische arbeitete mehr für die heitere Schönheit, die barbarische gothische mehr für die düstere Erhabenheit. Und noch ist es nicht gleichgültig, an welchem Theile des Werks eine jede dieser Vollkommenheiten angebracht wird. Seine Außenseiten, die dem ganzen Tageslichte offen stehen, müssen schön seyn; das Innere eines Tempels kann durch

seine Dunkelheit Ehrfurcht gebieten, und mit religiösem Schauer durchdringen.

Die Heiterkeit und Schönheit herrscht also in der Baukunst mit eben dem Rechte und mit eben der Macht, als die Dunkelheit und Erhabenheit. Und so auch in der Mahlerey. Wenn wir vor einem Werke in Rembrands düsterer Manier nicht gleichgültig vorbeygehen, so zieht uns doch Correggio's Nacht, sein San Giorgio, seine von der Jagd zurückkehrende Diana, die man seit kurzem in Parma wieder entdeckt hat, mit ihrem mächtigen Zauber an sich.

Wie es in diesen Künsten ist, so ist es in allen. Nur selten dürfen die Werke der Dichtkunst in Youngs düsterm Charakter seyn, nur selten die Gemählde der Nacht und des Schattenreichs im Virgil, und der Hölle im Tasso, Milton und Klopstock. Nur nach weiten Zwischenräumen und nicht zu lange darf die Tonkunst sich in einförmigen, dumpfen Klagetönen verweilen, wenn sie nicht alle Reize ihrer schönen Melodie aufopfern will.

Diese gleich große Empfänglichkeit für heitere Gefühle, so wie dieser gleich scharfe Sinn für das Schöne, liegt in der menschlichen Natur. Nach ihren ursprünglichen Anlagen ist selbst das Bedürfniß des Heitern und Schönen allgemeiner, dauernder und gebieterischer, als das Bedürfniß des Düstern und Erhabenen. Das Heitere und Schöne belebt durch Licht, Mannichfaltigkeit, Reichthum und Harmonie, zu Kraft, Wonne und Hochgefühl; das Düstere und Erhabene drückt die Seele durch Einförmigkeit, Ohnmacht und niederschlagende Empfindungen: es verengt den Geist; das Heitere und Schöne erweitert ihn. Das Licht ist schon in der ersten Jugend der Welt unter den Naturkindern des Orients das erfreuende Bild des Lebens und der Glückseligkeit gewesen. Es ist die Quelle des Lebens in dem organischen Reiche der Körperwelt; ohne das Licht gedeiht keine Pflanze. Die Blume verwelkt in dem dunkeln Schooße der Erde; sie schließt ihren Kelch dem Schatten der Nacht, und öffnet ihn dem wiederkehrenden Tageslichte: und in der geistigen und sittlichen Welt sollte Leben

und Wohlseyn ohne Licht seyn können, ohne das Licht der Erkenntniß, das allein die Bahn unsers Lebens beleuchten und das Innere unserer Seele erheitern kann!

In diesen Anlagen läßt sich die Weisheit des Urhebers der Natur nicht verkennen, und ihren Absichten darf auch die Kunst nicht entgegenarbeiten, wofern sie nicht ihre eigenthümlichen Zwecke verfehlen will. Der Vater der Menschen will das mit Verstand und Vernunft begabte Wesen auch durch die Kunst seiner Bestimmung entgegenführen; und diese kann keine andere seyn, als die allmählige Entwickelung seiner edelsten Kräfte. Wenn daher der Mensch Anfangs nur der erste rohe Entwurf von dem ist, was er werden soll, wenn die ersten Pulsschläge seines beginnenden Daseyns nur sehr dunkle Empfindungen, wenn seine ersten Gefühle geheimnißvoll und düster, wenn sie nur der Eindrücke des Unermeßlichen und Unentwirrten empfänglich sind; so soll ihn endlich die Kunst in ihre Arme nehmen, seinen Sinn der Schönheit öffnen, seine Seele erheitern, seine finstere Stirn entfalten, und in

seinem Geiste das milde Licht klarer Gedanken anzünden.

Es wird Dir, meine beste Julie! als kein geringes Paradox in die Ohren klingen, wenn ich Dir nach diesen Grundsätzen nun sagen muß, daß die neueste dunkle Manier, die Du mir viel zu sehr in Schutz genommen zu haben scheinst, nichts weniger als ein Fortschritt der Kunst sey; sie scheint mir vielmehr ein beträchtlicher Rückschritt. Sie verkündigt mir die Ohnmacht des Genies und die Verzweiflung an seinen Kräften, die unsere Eigenliebe so gern für die Verzweiflung an dem Reichthume der Mittel der schönen Kunst hält. Die Franzosen, welche während ihrer grausenvollen Revoluzion den heitern Weg des Schönen verloren haben, der durch die anmuthigen Gefilde ihrer Litteratur aus dem Jahrhundert Ludwigs des vierzehnten zu uns herüber läuft, aus den Zeiten der Schönheit und Klarheit, welche die unsterblichen Werke eines Racine, Boileau, Moliere erheiterte, — diese Franzosen fangen wieder ihre neue Laufbahn mit dem Dü=

stern an. Wenn wir hier auch das abrechnen, was der Einwirkung angehört, welche so viele Blutscenen einer so langen Schreckensregierung auf ihre Einbildungskraft mögen gehabt haben, so bleibt immer noch genug übrig, was nur aus der Ohnmacht der schönen Dichtungskraft, die die Folge einer langen Verwilderung ist, erklärt werden kann. Denn wir haben die Abnahme des Genies für schöne, klar= und tiefgedachte Dichtung schon vor der Revoluzion wahrnehmen können. Man nimmt seine Zuflucht zu schwarzen Bildern, wenn man Racine's tragische Schönheiten nicht mehr erreichen kann; man wirkt dumpfes Grauen in dem Comte de Comminges, wenn man durch keine Andromaque mehr auf den Geist und das Herz zu wirken weiß; man verbirgt, wie Rembrand, seine gemeinen, ungestalten Naturen in den Schatten eines düstern Colorits.

Indeß ist es schwerlich zu besorgen, daß diese Manier in der französischen Litteratur je herrschend werde. Eine witzige, geistreiche, geschmackvolle, lebhafte, thätige und gesellige

Nazion, unter einem schönen, milden und heitern Himmel, kann unmöglich an der Einförmigkeit durch kein Licht und keine Farben aufgehellter Bilder und Gedanken allgemein und lange Vergnügen finden, noch sich immer nur in düstern, einsamen und niederschlagenden Gefühlen wohlgefallen. —

Vierundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetische Klarheit. Aesthetische Dunkelheit.

Fortsetzung.

— Mein zweyter Klagepunct gegen Deine Vorliebe für die düstere Manier, meine Julie! liegt mir noch mehr am Herzen, als der erste. Der Schaden, der von der ersten Uebertreibung, auf den ich Dich in meinem letzten Briefe habe aufmerksam machen wollen, zu besorgen ist, würde immer so beträchtlich nicht seyn, als der, womit uns die zweyte bedroht. Sie würde bloß den Kreis der Kunst verengen, und unserm Vergnügen Abbruch thun.

Um ein Großes bedenklicher ist es, wenn wir die Dunkelheit auch außer dem Felde der Kunst zu begünstigen suchen, und das, was wir zum ausschließenden Charakter schöner Kunstwerke machen, auch über die Lehre

ausbreiten und als Maaßstab ihrer Wahrheit gebrauchen.

Mit diesem Maaßstabe kann es nicht schwer seyn, die abgeschmacktesten Lehren, die unvernünftigsten Uebungen und die Zeremonieen des dumpfesten Aberglaubens zu heiligen; es ist genug, wenn sie nur einen poetischen Werth haben und eine mahlerische Wirkung thun. Auch hat Dein Chateaubriand in seinem Beweise von der Vortrefflichkeit der katholischen Religion, den er sehr anmaßend le génie du Christianisme nennt, keine geheimnißvolle Glaubenslehre, keine mönchische Uebung, keine sinnlose Zeremonie unbewundert und unempfohlen gelassen; selbst die nicht, die vernünftige Katholiken längst laut verworfen oder wenigstens stillschweigend aufgegeben haben. Die grausamen Selbstpeinigungen der Trappisten, die das menschliche Gefühl empören, und nie die allgemeine Zustimmung der Kirche erhalten haben; die oft mit der größten Unsittlichkeit begleiteten Wallfahrten, die geistliche und weltliche Regierungen an so vielen Orten verboten

haben, stehen bey ihm mit den wohlthätigsten und ehrwürdigsten Lehren des allgemeinen, ursprünglichen und vernünftigen Christenthums auf Einer Linie.

Und warum sollten sie nicht, wenn seine finstere Poetik gültig, und der poetische Werth der Religion der einzige wahre Probierstein ihrer Wahrheit ist? Wer kann den heiligen Unmenschlichkeiten einer dumpfen Schwärmerey ihre tragische, und den prachtvollen Zeremonieen ihre mahlerische Wirkung absprechen?

Ich kann mir indeß nicht denken, daß diese Rechtfertigung ihrer Religion selbst bey aufrichtigen und unterrichteten Katholiken sollte Beyfall finden. Sie würden in eine zu tiefe Finsterniß zurückkehren; sie würden die gelehrten und oft sehr scharfsinnigen Vertheidigungen ihrer ältern Lehrer, eines Fenelon, Bossuet, Arnauld, Massillon, aufgeben müssen; sie würden endlich in dieser tiefen und allgemeinen Dunkelheit den letzten Faden verlieren, der den Verstand und das Gewissen leiten kann. Wenn sie die Vernunft in ihre Grenzen zurückweisen, so verbannen sie

ihr Licht nicht ganz aus dem Gebiete der Religion, noch weniger machen sie die Dunkelheit zum Siegel der Wahrheit.

Das Erste, was mir diesem neuen ästhetischen Stempel der Wahrheit entgegenzustehen scheint, ist, daß die ungleichartigsten Dinge dadurch mit einander verwechselt werden: die schöne Kunst und die Wissenschaft. Der Zweck der Kunst ist das Vergnügen, der Zweck der Wissenschaft ist der Unterricht. Die Kunst erreicht ihren Zweck auch durch Täuschung, die Wissenschaft nur durch Wahrheit; die eine verspricht leichtes Spiel, die andere nährt den Verstand durch ernste Belehrung; der Kanon und das Gesetzbuch der erstern ist die Aesthetik, das Gesetzbuch der letztern ist die Logik; denn jene ordnet und verschönert die Phantasie, diese ordnet und vervollkommnet den Verstand.

Das ist auch das Geschäft der Religion. Sie soll nicht die Phantasie in Bewegung setzen und Leidenschaften erregen: sie soll den Verstand belehren und das Herz bessern, sie soll uns durch wahre Erkenntniß Gottes zu der

Liebe und Ausübung unserer Pflichten beleben. Es ist auch die Bestimmung und der Charakter der christlichen Religion; das giebt ihr ihren hohen Werth und ihre ausgezeichnete Vortrefflichkeit, nicht ihre Poesie, nicht ihr Phantasiespiel. So bezeichnet uns auch ihr Stifter selbst ihren Charakter; sie lehrt uns Gott als einen Geist erkennen, und ihm im Geiste und in der Wahrheit dienen.

Diesen hohen Charakter verliert sie ganz, wenn sie zu einem bloßen Spiele der Phantasie herabgewürdigt wird; wenn sie, anstatt dem Herzen heilige Gesinnungen einzupflanzen, die Seele durch ihre Tröstungen zu beruhigen und zu erheitern, das Leben durch Mäßigung und Gemeinnützigkeit zu ordnen, nur zur Erregung wilder Leidenschaften und einer zügellosen Schwärmerey dienen soll.

Noch tiefer sinkt die Würde der Religion, noch mehr wird das Christenthum entstellt, wenn man verlangt, daß es nur auf die dunkeln Theile der Seele wirke, und düstere, grauenvolle Gefühle errege. Denn die Religion, die Christus verkündigt, ist Licht, Le=

ben und Heiterkeit; er hat Leben und unsterbliches Wesen ans Licht gebracht; er hat uns gelehrt, gegen Andere und gegen uns selbst barmherzig zu seyn, wie unser Vater im Himmel barmherzig ist. Unter diesem Charakter von weiser Güte und Liebe erkennen wir aber das Göttliche nur in dem Lichte einer hellen und aufgeklärten Religion. In der Nacht des Aberglaubens thront die Gottheit als ein finsterer Despot, der nur durch Selbstpeinigungen, durch Verfolgungen und Blutvergießen gedient seyn will. In diesen gräßlichen Schauspielen wird die tiefe Dunkelheit der Scene nur durch das Feuer der Scheiterhaufen erleuchtet.

Welche Religion, die zu solchen Schauspielen einladet, die schon die reine, geschmackvolle Poetik eines milden und gebildeten Volks verschmäht! Denn wir haben gesehen, daß eine heitere und geistreiche Nazion eine mildere und sanftere Poetik hat, Heiterkeit und Schönheit liebt, und durch menschlichere Handlungen selbst auf ihrer tragischen Bühne gerührt seyn will.

Wenn indeß auch die Religion ihre dunkeln Seiten hat, wenn die Unendlichkeit ihres hehren Gegenstandes die Seele mit Ehrfurcht erfüllt: so fehlt es ihr zugleich nicht an heitern und herzerhebenden Aussichten, und ihre Dunkelheit ist kein Beweis ihrer Wahrheit. Denn die Zweifelsucht und die Irreligion haben einen noch düsterern Charakter. Sie haben nichts, als die Nacht das Chaos, die Unermeßlichkeit des leeren Nichts, die Trostlosigkeit der Vernichtung vor sich.

Fünfundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetische Klarheit. Aesthetische Deutlichkeit.

Fortsetzung.

— Er hat mir eben so lang geschienen, als Dir, meine Julie! der Weg des Dunkeln, durch den wir uns zu den erfreulichern Gegenden der Klarheit haben hinkämpfen müssen. Ich würde es auch schwerlich über mich haben gewinnen können, so lange bei einer so wenig anlachenden Untersuchung zu verweilen, wenn mir der Hang unserer Zeiten zu dem Dunkeln und Geheimnißvollen in der Kunst und in der Wissenschaft nicht so schädlich und zugleich so ansteckend schiene, daß ich selbst Deinen sonst so klaren und heitern Sinn davor verwahren zu müssen glaube. Du wirst nun hoffentlich nicht mehr von dunkeln Schwärmern mit so viel Achtung sprechen.

Dazu soll, wie ich mir gewiß verspreche, auch die Ueberzeugung von der Kraft der Klarheit in den Künsten beytragen. Denn die Klarheit ist das Reich der Schönheit. Außer seinen Grenzen kann es keine Schönheit und keine Wahrheit geben, und sein Gebiet kann nur die Schönheit und die Wahrheit verherrlichen. Von der Klarheit möchtest Du das vielleicht zugeben, aber nicht von der Deutlichkeit; die pflegt man nur von dem Unterrichte und der strengen Wissenschaft zu verlangen.

Es giebt allerdings eine Deutlichkeit, die selbst in den redenden Künsten außer dem ästhetischen Horizonte liegt, und den Sinnen und der Einbildungskraft unzugänglich ist. Das ist die Deutlichkeit, die der Verstand nur durch eine lange fortgesetzte Zergliederung erreicht, an deren Ende nichts Bildliches mehr übrig ist, woran sich die Phantasie halten kann, — durch eine Zergliederung, über die der freye, ungeübte Geist ermüdet, und die sich in so reinen, übersinnlichen Gedanken verliert, wie sie ein mit ihnen vertrauter Tiefsinn nur fassen kann.

Von dieser Deutlichkeit kann in den schönen Künsten nicht die Rede seyn, denn sie arbeiten für das Vergnügen; und einer tiefsinnigen Zergliederung unterziehen wir uns nur, wenn uns die Aussicht auf Belehrung dafür interessirt, und das Bedürfniß des Verstandes sie nothwendig macht. Sie ist eine oft sehr mühsame Arbeit, und das Vergnügen erfodert ein leichtes Spiel. Es giebt aber auch eine Deutlichkeit, die dieses Spiel der Phantasie erleichtert, und die, da sie den Kreis der Sinne und der Einbildungskraft nicht verläßt, und unter Bildern verweilt, selbst leicht ist; und das ist die Deutlichkeit, die die schönen Künste nicht bloß zulassen, sondern unerläßlich fodern, weil, wenn ihre Werke ohne sie gefallen könnten, die Räthsel, Charaden und Logogryphen die ersten Producte des poetischen Genies seyn müßten.

Mit der Klarheit hat es weniger Schwierigkeit. Wenn nicht Gegenstände aus dem dunkeln Grunde, worin sie eingehüllt lagen, in das Licht hervortreten, und sich in den Sinnen oder der Einbildungskraft abmahlen, so

bleibt die Seele unberührt; sie sieht auf ihrer leeren Tafel keine, oder unbestimmte und schwankende Bilder, und ihre Kräfte bleiben in öder Unthätigkeit.

Diese Klarheit der Theile wird aber zur Deutlichkeit des Ganzen. Die Deutlichkeit eines reichen und mannichfaltigen Ganzen geht also schon aus der Klarheit der Theile hervor; und die vollständigste Undeutlichkeit würde nur da Statt finden, wo wenig oder nichts klar wäre, wo die Seele nichts wahrnehmen, nichts unterscheiden könnte. Das ist die erste Art der Undeutlichkeit, die einem hellen Geiste, der nicht fieberhaft träumen, der mit Klarheit empfinden und denken will, die Schriften der eben so dunkeln als düstern Kabbalisten, Rosenkreuzer, Alchymisten, Paracelsisten und anderer mystischer Schwärmer so widerlich macht. Man tappt in der Finsterniß herum, hascht nach einer Idee, und greift ins Leere. Man hört, daß ein gewisses Ding, das der finstere Theosoph S a l i t t e r nennt, der Grund aller Dinge, die Sünde die teuflische Tinctur, der Dichter ein side-

rischer Mensch sey, und weiß nicht, was Sa-litter und teuflische Tinctur und ein siderischer Mensch ist.

Eine andere Undeutlichkeit in einem Ganzen entsteht aus der Verwirrung seiner Theile. In einem verwickelten Gewirre von Fäden, worin der eine immer in den andern verschlungen ist, und keiner von dem Auge bis zu seinen Enden verfolgt werden kann — in einem solchen Gewirre ermüdet der Geist über dem immer vergeblichen Suchen; er giebt es auf, um der Erschlaffung und dem Schwindel zu entgehen. Was kann hier anders zuerst Licht und Deutlichkeit in dieses verwirrte Chaos bringen, als die Ordnung? Sie vereinfacht das Viele, leitet die Aufmerksamkeit auf wenige Puncte, hindert die Zerstreuung der Kräfte, und kömmt dem Uebersehen und Zusammenfassen des Ganzen zu Hülfe. Sie bringt Gesetz in das Regellose, und Schranken in das Unendliche; sie wird Symmetrie und Eumetrie in dem Zusammenstellen der Theile; und indem der Geist sich durch die Erleichterung, die sie ihm verschafft, gestärkt

fühlt, hat er Kraft gewonnen, die zahllose Menge ohne Anstrengung und Verwirrung zu übersehen.

Hier geht die Deutlichkeit durch die Ordnung in die Schönheit über; sie gefällt nicht mehr bloß als ein Bedürfniß und Behelf der Endlichkeit, sie wird eine Quelle des Vergnügens, indem sie nicht bloß dem Sinne und dem Eindrucksgefühle an der Hand der Einheit ohne Mühe eine Menge mannichfaltiger Ideen zuführt, sondern auch den Verstand und die Vernunft durch Gesetzmäßigkeit befriedigt.

So ergötzt sie durch das Anschauen eines schönen Prachtgebäudes, worin die Theile, deren Identität des Begriffs und des Wesens durch die Identität der Benennung angekündigt wird, durch Gleichheit der Größe und Aehnlichkeit der Form und der Farbe geordnet sind. Das Auge findet, in ähnlicher Lage, an gleichem Orte, und in gleicher Entfernung, an der einen Seite das wieder, was es an der andern gesehen hatte; der Verstand faßt es unter einerley Begriff, und die Vernunft billigt die Gleichheit und Aehnlichkeit der

Gestalt, in Dingen, die zu einerley Art und Wesen gehören. Sie sondert das Gewimmel zahlloser Figuren auf einem Gemählde in mehrere Grupen, die wieder Eine Handlung und Ein gemeinsames Interesse vereinigt. Sie mißt in einem schönen Tanze und in einem Werke der Tonkunst den Rhythmus, der sie in kleinere Abschnitte unterscheidet, welche durch ihr gesetzmäßiges Wiederkehren das immer Aendernde zu dem Unveränderlichen, das Verschiedene zu dem Gleichförmigen, und das Neue zu dem Bekannten und Erwarteten gesellt.

In den Grupen eines Gemähldes verwirrt die Undeutlichkeit die Figuren, und das Auge weiß nicht, welcher Gestalt sie einen jeden der Theile, die es sieht, zueignen soll; sein Urtheil stockt, und es kann ohne Deutlichkeit der Umrisse nicht entscheiden, zu welcher Figur dieser Arm, diese Hand, dieser Fuß gehöre. Ohne Klarheit in den Theilen und Deutlichkeit in dem Ganzen ist in einem Werke der dramatischen Kunst keine Zeichnung bestimmter Charaktere, kein Abstechen derselben neben ein=

ander, kein Ausdruck, kein Fortschreiten, kein Hin- und Herschwanken der Leidenschaft — ohne sie sind keine zarten Nüanzen, keine sanften Uebergänge der Empfindung möglich. Alles verschwindet in dem undurchdringlichen Dunkel, und verliert sich in der allgemeinen Verwirrung. —

Sechsundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetische Farben.

— Du bist mir nun zuvorgeeilt, meine Julie! und ich sehe Dich auf einem so guten Wege, daß ich Dich getrost Deinem eigenen Gange überlassen kann. Das, was Du über die Unentbehrlichkeit und die Schwierigkeiten der Deutlichkeit in den Werken der redenden Künste bemerkst, hat seine vollkommene Richtigkeit. Ohne sie ist ein solches Werk ein verschlossenes Buch, eine erloschene Schrift, eine Rede in unvernehmlichen Lauten, die in der Luft verhallen. Sie muß das Ganze vom Anfange bis zum Ende durchlaufen, und jeden Theil gehörig erhellen, wie das Sonnenlicht die Schöpfung beleuchtet, alle ihre Massen unterscheidet, und alle ihre Bewegungen sichtbar macht. Und das ist desto schwerer, je größer dieses Ganze ist, und doch desto noth-

wendiger. Denn ein Werk von weitem Umfange kostet dem Zuhörer und Leser mehr Mühe, es in allen seinen Theilen, seinen Zusammenfügungen und Verbindungen, von dem Ersten bis zu dem Letzten, zu fassen.

Das macht die unverwickeltste Ordnung und die natürlichsten Uebergänge nothwendig; jene aber von Anfange anzulegen und durchgängig fortzuführen, so wie diese überall vorzubereiten, das erfodert von dem Schriftsteller eben so viel Kunst, als Beydes für den Zuhörer und Lehrer unentbehrlich ist. Dazu kommen noch die Schwierigkeiten, die der Redner und Dichter in dem Eigensinne der Sprache findet, wenn er, ohne den Wohllaut und den Numerus zu verletzen, den Beziehungen der Worte und Redesätze die Klarheit geben will, die aller Vieldeutigkeit zuvorkömmt — Schwierigkeiten, die er ohne einen hellen Blick, eine vollständige Bekanntschaft mit der Sprache und ihren Hülfsmitteln, und eine große Gewandtheit des Geistes nicht überwinden kann. Das ist eine von den vielen Ursachen, warum das Talent, gut zu reden und zu schreiben, so sel-

ten ist. Und doch ist die Deutlichkeit immer nur noch ein kleiner Theil von dieser schweren Kunst, den man selten in Rechnung bringt, und wovon das Verdienst nur dann gefühlt wird, wenn man es vermißt.

Du verkennst es nicht mehr, meine Julie! Du kömmst mir nun selbst mit Vielem zuvor, was ich Dir über die Klarheit, insonderheit in den redenden Künsten, noch zu sagen hätte. In der That ist sie das in ihnen, was das Licht in der Natur ist. Diese Analogie hat Dich frappirt, und scheint Dich zuerst auf den rechten Weg gebracht zu haben. Sie reicht aber noch weiter, als Du ahndest, und führt uns noch zu einer andern Art der Klarheit, die die Gegenstände durch ihre mehr oder weniger lebhaften Farben erhalten. Hier haben wir also zwey Arten der Klarheit: die Eine, die sie durch die Genauigkeit, die Bestimmtheit und die Festigkeit ihrer Umrisse, die Andere, die sie durch ihre größere oder geringere Beleuchtung, durch den größern oder geringern Glanz und die stärkere oder schwächere Erhöhung ihrer Farben erhalten. Die erstere

ist die Deutlichkeit, die letztere die Lebhaftigkeit.

Wie kann man aber auch Bilder der Phantasie, wie kann man selbst Gedanken beleuchten, wie kann man ihnen sogar Farben geben? Sind das nicht Eigenschaften, die nur den Augen sichtbar werden?

Das ist ein so natürlicher Gedanke, daß er Dir unmöglich entgehen konnte; und es wundert mich gar nicht, daß Du dabey angestoßen bist. Allein wir haben schon so viele Fälle von der Uebertragung der Kunstsprache einer Kunst auf die andere, und insonderheit der bildenden Künste auf die redenden, des Sehens, einer Art des Erkennens, auf das Erkennen überhaupt, auf unserm Wege gefunden, daß sie uns immer gewohnter werden wird. Die Tonkunst mahlt für das Ohr, wie die Mahlerey für das Auge; sie nennt ihre Läufer Coloraturen oder Ausmahlungen, und die Werke der redenden Künste haben ihre Farben, ihr Colorit, ihre Schatten, ihre Halbschatten, ihre Haltung. Die Bemerkung der Analogie,

die bey dieser Sprache zum Grunde liegt, kann auf manche interessante Entdeckung führen, und wo sie auch dieses nicht thut, da kann sie doch Manches in der einen Kunst durch die andere erläutern.

Was sind aber nun die Farben und das Colorit in den Werken der redenden Künste?

In den sichtbaren Gegenständen sind die Farben das über die ganze Schöpfung ausgegossene Licht, aber ein gebrochenes und reflectirtes Licht. Sie sind die rothe, die grüne, die gelbe, die blaue u. s. w., die alle das menschliche Auge unterscheidet, ohne daß man sie mit Worten beschreiben und eine deutliche Idee von ihnen mittheilen kann. Du siehst wohl, daß von diesen bey Gedanken, und selbst bey sinnlichen Vorstellungen, die nicht für das Gesicht gehören, ja auch bey vielen Bildern der Phantasie, nicht die Rede seyn kann.

Allein man ordnet die Farben auch schon bey den sichtbaren Gegenständen in zwey große Hauptklassen; man nennt einige lebhafte und blühende, andere dunkle und

düstere. Das Hellrothe, das Hellgrüne, das Hellblaue, kurz alle hellere Farben sind heiter und blühend, das Dunkelbraune, das Dunkelgraue, das Schwarze und alle übrige dunkle Farben sind düster. Diese Charaktere der Farben und des Colorits lassen sich nun leicht auch in unsinnlichen Gegenständen, in Gedanken, Empfindungen und Gefühlen wieder finden. Und auf diesem Wege gelangen wir ohne Schwierigkeit zu dem, was wir uns unter Farben in den Werken der redenden Künste zu denken haben.

Es giebt nämlich in den Gegenständen gewisse Eigenschaften und Merkmahle, welche, wenn sie herausgehoben werden, angenehme und kräftige Empfindungen, und andere, welche unangenehme und traurige wecken. Die erstern erheitern die Seele, und von dieser wohlthätigen Kraft können wir diese erstern heitere Farben, so wie die letztern, von ihrer niederschlagenden, düstere nennen. Diese Uebereinstimmung der Wirkungen des Sinnlichen und des Unsinnlichen führt ganz natür=

lich zu der Uebertragung der Kunstsprache von dem Einen auf das Andere.

Was aber das Sonderbarste ist: man kann einerley Gegenstand mit heitern und düstern Farben sehen und mahlen. Diese Verschiedenheit der Ansicht und der Ausmahlung hängt nicht allein von der Verschiedenheit der Laune und der Gemüthsstimmung des Menschen, sondern auch von den Seiten ab, von welchen er einen Gegenstand betrachtet, und auf deren Betrachtung ihn seine jedesmahlige Stimmung zu führen pflegt. Man kann den Ehestand, das Landleben, die Jahreszeiten, das Reisen und das Stillsitzen, die Gesellschaft und die Einsamkeit, Tag und Nacht, Geburt, Leben und Tod, je nachdem man alles dieses von seiner angenehmen oder unangenehmen Seite betrachtet, bald mit blühenden und heitern, bald mit trüben und düstern Farben schildern. Selbst die Tugend hat ihre finstern, und das Laster seine lachenden Seiten. Der Freund der Wahrheit und der Menschen wird aber immer das Innere des Tugendhaften mit hei-

tern, und des Lasterhaften mit schwarzen und abschreckenden Farben mahlen; er wird die Tugend, wenn er sie von außen verkannt und verleumdet vorstellt, in dem Sonnenscheine des innern Friedens, und das Laster, das er von außen in seinem täuschenden Glanze geschildert hat, von innen unter den Foltern der Gewissensbisse und den Stürmen der Leidenschaften zeigen. —

Siebenundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetisches Colorit. Licht. Glanz. Schatten. Haltung.

— Haben wir ästhetische Farben für Werke der redenden Künste, meine Julie! so haben wir auch ein ästhetisches Colorit für sie. Wir brauchen, um uns von dieser Wahrheit zu überzeugen, eben nicht sehr tief in die Geheimnisse der Mahlerey einzudringen; es ist genug, daß wir die angegebene Analogie zwischen beyden auf dem Wege verfolgen, den uns schon Horaz so schön vorgezeichnet hat. *)

Wird das Colorit in einem Gemählde durch die Beschaffenheit der Farben, durch ihre Lebhaftigkeit oder Dunkelheit, ihre Stärke oder Schwäche, ihre Heiterkeit oder Düsterheit, und durch die Wirkung derselben auf das Auge bestimmt: so muß das ästhetische

*) S. Th. I. Br. 5.

Colorit in der Wirkung dieser Beschaffenheit der ästhetischen Farben auf die Phantasie und das Gefühl bestehen. Dunkle und schwache Farben geben einem Gemählde ein düsteres, lebhafte und starke Farben ein heiteres Ansehen. Eben diese verschiedenen Wirkungen haben auch die verschiedenen ästhetischen Farben in einem Werke der redenden Künste. Youngs Nachtgedanken haben ein düsteres, Miltons Beschreibung des Paradieses ein heiteres Colorit. Die dunkeln Farben der Erstern setzen das Gemüth in eine traurige, die blühenden und lebhaften der Letztern in eine frohe Stimmung.

Der philosophische König, Friedrich der zweite, hatte, um seinen Frohsinn zu erhalten, in seinen täglichen Wohnzimmern am liebsten Gemählde von Dieterichs heiterm Pinsel.

Die Wahl des Colorits wird daher durch die Wirkung bestimmt, die der Schriftsteller zur Absicht hat. Der letzte Zweck des Dichters ist das Vergnügen; er will gefallen, nicht belehren, und er gefällt gewöhnlich am sicher-

sten durch sein Colorit, bald durch ein heiteres, bald durch ein düsteres. Wer belehren will, muß das Colorit höhern Zwecken unterordnen und seine Schönheiten oft aufopfern.

Hier nähern wir uns einer Betrachtung, welche die gegenwärtige Lage unserer Litteratur vorzüglich interessant macht. Ich kann mich irren, aber es kömmt mir vor, als wenn man jetzt allein auf die Schönheit des Colorits einen Werth setzte. Alles, — Moral, Geschichte, Philosophie, — selbst tiefsinnige Untersuchungen, sollen sich durch dieses Verdienst empfehlen: und sie empfehlen sich dadurch. Denn wer, wie jetzt beynahe Jedermann, nur durch Lesen unterhalten seyn will, dem ist jede Lectüre willkommen, bey der er im Schatten der Erkenntniß nur mit Bildern spielen darf. Er glaubt zu denken, und hat phantasirt.

In Frankreich war Diderot der Erste, der diese Manier in Gang brachte, und Mercier, Mirabeau, Thomas, die Frau von Stael, nebst einer Menge nahmenloser

Nachahmer, fanden den Weg, worauf ihnen ein so glücklicher Vorgänger vorgeleuchtet hatte, so bequem, daß sie nichts Besseres thun zu können glaubten, als ihm darauf nachzutreten. Voltaire, der wenigstens immer wußte, was er wollte, und aus seiner Jugendbildung in dem klassischen Jahrhundert Ludwigs des vierzehnten den Geschmack mitgebracht hatte, der auch in den redenden Künsten die Gattungen unterscheidet, setzte sich mit seinem gewöhnlichen Unwillen, aber vergebens, diesem brausenden Strome entgegen. Sein kleinstes Werk hatte immer die Farbe seiner Gattung, von der schwächsten bis zur glänzendsten, von der lieblichsten bis zur düstersten; er zeichnete seine Ideen, auch wenn es philosophische Mißgestalten waren, mit Deutlichkeit und Bestimmtheit, und in lichtvoller Ordnung neben einander hin.

Wie weit es bey uns mit dieser Manier gediehen sey, liegt in unserer neuesten Litteratur genug zu Tage. Wie viele Paradoxe werden uns nicht mit allen Blendwerken eines glänzenden Vortrags vorgeführt, und wie vie-

le verbergen dahinter nicht ihre unbestimmten Begriffe, ihre oberflächlichen Kenntnisse und ihre schwankenden Urtheile! Man liest ihre Schriften, und wenn man sie gelesen hat, fragt man sich vergebens, welche Belehrung man ihnen zu verdanken hat.

Achtundsechzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Aesthetisches Colorit. Licht. Glanz. Schatten. Haltung.

Fortsetzung.

— Der Werth dieser Manier läßt sich vielleicht am besten bestimmen, wenn wir von der Kunst ausgehen, welcher die vollkommensten Darstellungsmittel zu Gebote stehn. Auch die Mahlerey muß, wie wir gesehen haben, durch Deutlichkeit und Klarheit zu den Augen reden. Das Erstere thut sie, wenn sie durch genaue und feste Zeichnung ihre Gegenstände kenntlich, und, indem sie durch eine verständige Anordnung ihre Verwirrung verhütet, zugleich ihre Beziehungen auf einander bemerkbar macht; das Letztere, wenn sie allen Theilen des Gemähldes, nach dem Maaße ihrer Entfernung, ihre verhältnißmäßige Größe und Ausführlichkeit, ihre angemessenen Far-

ben, ihr gehöriges Licht und ihre nöthigen Schatten, mit allen ihren Abstufungen, giebt.

Alle diese Kunstmittel, ohne welche in der Mahlerey keine täuschende Perspective möglich ist, vereinigt das einzige Wort Haltung, welches Du gewiß schon oft gehört hast, ohne Dir seinen Sinn ganz deutlich gedacht zu haben. So wenig ich mich hier in eine vollständige Auseinandersetzung aller Wirkungen dieses weitumfassenden und unentbehrlichen Kunstmittels einlassen kann, so wirst Du doch schon so viel davon verstanden haben, als nöthig ist, um eine einleuchtende Anwendung davon auf die Werke der redenden Künste zu machen. Auch diese werden ohne eine gehörige Haltung weder hinlänglich deutlich und klar seyn, noch auch die Schönheit haben, und das Vergnügen gewähren, daß man von jedem Werke irgend einer schönen Kunst erwartet.

Was in den bildenden Künsten die Zeichnung ist, das ist in den redenden die genaue Bestimmung der Begriffe; ohne Beydes wissen wir nicht, was das ist, das man uns darstellen will. Was in jenen Anordnung und

Perspective ist, das ist in diesen deutliche Verbindung der Gedanken. Beydes erfodert eine geschickte Haltung.

Ohne Haltung ist zuvörderst keine Deutlichkeit möglich. Wenn alle Farben den höchsten Grad der Lebhaftigkeit haben, wenn also das Licht Glanz ist, und die Farben glänzend sind, so blenden sie; und so thut das zu starke Licht eben die Wirkung, die das zu schwache thut. Die Umrisse verschwinden in der glänzenden Lichtmasse eben so wohl als in dem tiefen Schatten, und das geblendete Auge kann sie eben so wenig wahrnehmen, als das unerleuchtete. So wie hier die Außenlinien der Bilder in den Schimmer, welcher die sichtbaren Farben überströmt, zerfließen, so zerfließen auch die Umrisse der Begriffe in den Werken der redenden Künste in den Glanz der ästhetischen. Sie verwirren sich unter einander, und der Verstand kann aus ihrem blendenden Chaos keine belehrende Gedankenreihe zusammenbringen. Was ist indeß gemeiner, als daß der Mahler und der Schriftsteller unter einem blendenden Co=

lorit, jener seine fehlerhafte Zeichnung, dieser die Unbestimmtheit seiner Begriffe, verbirgt?

Das ist schon eine unglückliche Wirkung des glänzenden Colorits. Sie trifft aber nur zunächst den Belehrung suchenden Verstand. Der Befriedigung einer reifen Urtheilskraft und eines reinen Geschmacks ist dieses Colorit indeß um nichts günstiger.

Bey genauerer Prüfung ist diese Ueppigkeit der Farben in den redenden Künsten etwas eben so Leichtes, als in der Mahlerey. Das Schwerste in dieser ist gerade, außer der Richtigkeit der Zeichnung, des Täuschenden der Perspective, der Bündigkeit, Klarheit und Schönheit der Composizion, die verständige Vertheilung der Localfarben, das Pikante des Helldunkels, und die Harmonie des Colorits, die aus der Mäßigung einer jeden einzelnen zu dem allgemeinen Tone des Ganzen entsteht. Ohne diese weise Vertheilung und Abstufung des Lichts und der Schatten, wodurch sich das Talent in seinem größten Glanze zeigt, ist ein Gemählde, mit allem seinem Reichthum der

Farben, nichts als ein buntes Kleid, das nur einem kindischen Geschmacke gefallen kann.

Wer eine lebhafte Einbildungskraft, ein fertiges Gedächtniß und einen geübten Witz hat, der findet die Farben, mit welchen er seine kaum dämmernden Gedanken in glänzende Bilder kleiden kann, ohne viele Mühe. Er überläßt sich dieser Leichtigkeit, und so steht ein blendender Punct neben dem andern; aber keiner thut dem Verstande wohl. Denn nun wäre gerade das schwerste noch zu thun gewesen — das Sondern des Lichts durch weite Zwischenräume, das Abwechseln der stärkern Farben mit schwächern, so wie das gegenseitige steigende und sinkende Abstufen, woraus die schöne Mannichfaltigkeit entsteht, welche die Monotonie des eintönigen Colorits unterbricht.

Alles dieses aber darf nicht ein Werk des gesetzlosen Zufalls und der blinden Willkühr seyn. Ein jeder Ton der Farbe, ein jedes Licht, ein jeder Schatten ist nur da schön, wo er hingehört, wo ihn ein vernünftiger Grund herbeyruft, wo er den Gedanken verstärken

oder schwächen soll, und wo er zugleich als Theil in die Harmonie des Ganzen paßt. Zu dieser weisen Vertheilung des Lichts gehört die scharfsichtigste Urtheilskraft und der reifste Geschmack; sie ist daher auch das Werk eines seltenen Talents. Sie erfodert einen Geist, dessen reiche Phantasie unter der gewohnten Zucht des richtigsten Verstandes und der strengsten Vernunft steht. Sie kann daher auch nur das Werk so vorzüglicher Geister, wie Virgil, Racine, Göthe, Wieland, Lessing, Engel, Pope, Hume und ihres Gleichen, seyn, deren Werken schon durch dieses Verdienst ein bleibender Nachruhm gesichert ist. —

Es ist indeß nicht zu leugnen, daß sich die Stimmung und das Maaß des Geschmacks unsers ästhetischen Publicums in der dramatischen Kunst mehr zu der Liebe schöner Farben, als zu dem Wohlgefallen an bestimmter Zeichnung und vollkommener Composizion hinneigt. Die sanfte schwärmerische Religiosität und die warme Sentimentalität, die den Charakter der modernen Kunst ausmacht, ist allerdings

mehr dem Reichthum der Farben, der so schön mit der lyrischen Bewegung harmonirt, als der strengen Correctheit der Zeichnung und der Composizion, die in der alten, sowohl bildenden als dramatischen, Kunst herrscht, in hohem Grade günstiger. *) Ich entscheide jetzt nicht über den Vorzug, welcher einer dieser beyden Manieren vor der andern zukömmt. Ich sehe, daß die Bewunderung der Freunde der dramatischen Kunst in ihren gegenwärtigen zwey großen Meistern beyden huldigt: der modernen in Schillers, der antiken in Göthens Werken.

Habe ich den dramatischen Charakter Deiner Lieblinge richtig angegeben? meine Julie! — Um mir darüber Glauben bey Dir zu verschaffen, will ich ihn Dir mit den Worten eines Kunstphilosophen zeichnen, der bey Dir, da, wo er Dir verständlich ist, so viel Gewicht hat. „Schiller gefällt mehr," sagt er, „durch den Glanz und Reichthum „seiner Farben; Göthe zeichnet sich mehr

*) S. Th. 1. Br. 53. S. 371, 375.

„durch die Reinheit der Formen und „durch die Schönheit der Composi„zion aus. Der Eine behandelt seine Gru„pen mehr als Ganze, der Andere mehr als „Massen; dem Einen liegt mehr daran, daß „die Einbildungskraft dieses oder jenes Bild „erzeuge, der Andere ist zufrieden, daß sie „überhaupt Bilder in einem gewissen Ton und „Rhythmus erzeuge. Der eine ist mehr bil„dend und plastisch, der Andere mehr stim„mend und musikalisch.“ Das heißt in meiner Sprache: bey dem Einen ist Zeichnung und Composizion, bey dem Andern Colorit das Vornehmste; der Eine ist mehr dramatisch, der Andere mehr lyrisch.

Du siehst, meine Julie! daß ich mit Deinem Aesthetiker vollkommen einerley Meynung bin. Das, wodurch wir von einander abzuweichen scheinen, liegt bloß in unserer verschiedenen Kunstsprache. Er nennt das, was ich Deutlichkeit nenne, die durch Zeichnung und Composizion erhalten wird, Objectivität, und das, was bey mir die Undeutlichkeit ist, welche aus dem reichen Colorit und

der lyrischen Bewegung entsteht, Subjectivität. Ich will hier nicht streiten, welche von diesen beyden Terminologien den Vorzug verdient, ob ich gleich keinen Grund sehe, warum man von der gewöhnlichen, die ich beybehalten habe, und die mir verständlicher scheint, abgehen und eine neue wählen soll, die man erst, um sie zu verstehen, durch die alte erklären muß. Denn wir stellen uns nur das als objectiv vor, was wir uns deutlich vorstellen, was wir also an sich und von uns selbst unterscheiden. *) Die Einbildungskraft erhält hier ihre bestimmten Bilder durch die Eindrücke von außen, und kann sich nicht ihrem willkührlichen unbegrenzten Gange überlassen, wie bey Bildern ohne feste Umrisse in der schwärmerischen Stimmung, worin sie der lyrische Ton und das zweifelhafte Licht formloser Farben versezt hat. Wenn also Objectivität und Subjectivität in der Kunst nichts anders, als dieses, ist, so kann ich die obige Charakteristik unserer beyden gro-

*) S. Th. I. Br. 9. S. 54 und 55.

ßen Dichter in der Kunstsprache Deines sehr schätzbaren Philosophen auch so ausdrucken: „In Göthens Iphigenia ist die Objecti„vität höher und vollendeter, als die, welche „sich in Schillers Jungfrau von Or„leans offenbart.“

Neunundsechzigster Brief.

An den Herrn v. Drivers.

Ideenvertauschung. Beywörter.

— Unsere ästhetische Unterhaltung hat seit der glücklichen Niederkunft unserer Julie so lange Zeit geruht, daß ich wirklich erst das abgerissene Ende suchen muß, um einen neuen Faden wieder daran zu knüpfen. Wenn sie, wie Sie sagen, sich in ihren Wochen so wohl befindet, daß sie, um die Langeweile zu betriegen, wieder neugierig ist, etwas von dem alten Inhalt unsers Briefwechsels anzuhören, so bin ich bereit, damit fortzufahren. Es soll mir recht wohl thun, sie mit Ihnen und Amalien neben der Wiege ihres kleinen langersehnten Lieblings in Gedanken am Theetische sitzen und Ihr Vorlesen durch trauliches Gespräch unterbrechen zu sehen. Es versteht sich übrigens von selbst, daß Sie Ihren Damen nur das vorlegen, was ihrem feinern und ungelehrtern Geschmacke ansteht.

Unsere Julie fragte mich in ihrem letzten Briefe: „was das sey, womit der Redner „und Dichter einem jeden Gedanken seine be„sondere ästhetische Farbe giebt,“ und auf diese Frage bin ich ihr die Antwort schuldig geblieben.

Im Allgemeinen ist es Alles, wodurch die Schönheit, die Lebhaftigkeit und das Anschauliche der Begriffe bald verstärkt, bald geschwächt wird; denn die redenden Künste haben, wie die Mahlerey, blühende und harte, lebhafte und schwache Farben.

Womit läßt sich das nun ausrichten? Was kann einen Gegenstand in Gedanken verschönern oder verhäßlichen? was kann seine Lebhaftigkeit und Anschaulichkeit verstärken oder schwächen?

Zuvörderst der Grad des Lichts, worin er gestellt wird. Für den Sinn des Gesichts macht das der Mahlerey keine Schwierigkeit; aber der Dichter und Redner sprechen nicht zu dem äußern, sie sprechen nur zu dem innern Sinne und zu der Einbildungskraft. Wie stellen sie dieser einen Gegenstand, dessen An-

schauen sie verstärken wollen, näher, und wie entfernen sie jenen andern, den sie schwächen wollen? Nicht anders, als indem sie dem allgemeinen Begriffe aus dem unsinnlichen Reiche des Verstandes ein Bild aus der sinnlichen Wirklichkeit oder dem Bilde einen allgemeinen Begriff unterlegen.

Das Erstere giebt schon den Beyspielen ihre große erleuchtende Kraft. Sie reden zu der Einbildungskraft und erleichtern dem Verstande sein Geschäft, indem sie ihm das dunkle Unsinnliche in dem hellern Sinnlichen, das entfernte Allgemeine in dem nahen Besondern, den Begriff in einem Bilde und den unbeweglichen Gedanken in der lebendigen Bewegung einer sichtbaren Gestalt vorhalten. So belehren sie nicht nur, indem sie die Belehrung erleichtern und der Ueberzeugung eine sinnliche Kraft beylegen; sie gefallen auch, unabhängig von der Schönheit der Bilder, indem sie die Phantasie beschäftigen und durch sie dem Verstande zu Hülfe kommen. Denn mit Wirklichkeit und Bildern gehen wir leichter um; sie sind das erste Licht, das in unse=

rer Seele tagt, und die ersten Ideen, woran der noch unversuchte Verstand des Menschen zu stammeln beginnt.

Vielleicht wird es Ihnen nicht unwillkommen seyn, von dieser Kraft der Beyspiele einige Beyspiele zu sehen, die um desto schöner sind, da sie den allgemeinen Gedanken übergehen und ihn sogleich durch ein Bild des Wirklichen aussprechen.

Shakespeare läßt den geächteten Bolingbroke dem, der ihn damit tröstet, daß er in der Fremde an sein Vaterland denken könne, zur Antwort geben: „Kannst du glü„hende Kohlen in deiner Hand halten, indem „du an den kalten Kaukasus denkst?“ Wie anschaulich, wie überzeugend und belebt wird in diesem Beyspiele der allgemeine Satz: daß die Empfindungen stärker sind, als die Einbildungen! Welche Lebendigkeit erhält er durch den Ton der Empfindung, der ihn ausspricht!

Friedrich der zweyte, der größte unter den Königen und einer der geistreichsten unter den Schriftstellern, erhielt einen franzö-

sischen Abgeordneten von dem General der Jesuiten, der ihn bat, die damahls aufgehobene Gesellschaft Jesu in seinen Schutz zu nehmen. Der König gab ihm zur Antwort: „als Ludewig der funfzehnte das Regiment „von Fitz-James verabschiedete, glaubte „ich mich nicht für dieses Corps verwenden zu „müssen.“ Setzen Sie an die Stelle dieses Bildes der Wirklichkeit den allgemeinen Gedanken: „wenn ein Souverain ein Corps, das „er errichtet hat, aufhebt, so kann ein ande„rer sich dieses Corps nicht annehmen,“ und die ganze Schönheit der Antwort wird verloren gehen. Sie sehen aber auch zugleich, woher hier der Gedanke sein angenehmes Licht, seine Klarheit und seine Ueberzeugungskraft erhält.

Hier ist, wie Sie sehen, der allgemeine Gedanke übergangen; man erblickt ihn bloß in dem Bilde. Er kann aber auch besonders ausgedruckt und dem Bilde gegen über gestellt werden, so daß sie sich gegenseitig beleuchten. Das ist einer von den Kunstgriffen, womit Horaz seine didaktische Sprache so ungezwungen über die Prosa zu erheben und poe-

tisch zu machen weiß. Das wird sie schon durch das Pikante solcher kleinen Bilder:

> Aber nicht, daß Sanftes sich paare mit Häßlichem, nicht daß
> Vögel mit Schlangen zugleich sich verzwillingen, Tiger mit Lämmern.
>
> Horaz Ep. an die Pis. Voßens Uebers.

Noch mehr vielleicht durch solche vollständige Gemählde, wozu er die Bilder ausmahlt, und die zugleich durch eine ausführliche Induczion dem Hauptgedanken eine befriedigende Beweiskraft mittheilen:

> Woher, Mäcenas, mag es kommen, daß
> Mit seinem selbsterwählten oder vom Geschicke
> Ihm zugeworfnen Loose niemand sich begnügt,
> Und jeden, der auf einem andern Pfade
> Das Glück verfolgt, für neidenswürdig hält?
> Wie glücklich ist der Kaufmann! ruft ein alter
> Von vieler ausgestandner Noth und Arbeit
> Gebrochner Krieger aus; der Handelsmann
> Hingegen, dessen Schiff in Stürmen treibt,
> Preis't den Soldatenstand. — „Was ists denn auch?
> „Man trifft zusammen, und in einem Stündchen ists

„Entschieden, Siegeswonne oder rascher Tod!“
Der Advocat, wenn sein Client beym Ruf
Des frühen Hahns ihn aus dem Schlafe pocht,
Lobt sich des Landmanns Leben; der hingegen,
Wenn ein Termin zu ungelegner Zeit
Aus seiner Wirthschaft in die Stadt ihn zieht,
Die Städter für die einz'gen glücklichen
Auf Erden ausruft. —

Horaz 1. Sat. Wielands Uebers.

Wenn Sie fragen, wie hier die Bilder dem Gedanken eine so ungewöhnliche Kraft geben, so werden Sie bald finden, daß es die vielen Züge und Merkmahle sind, die sich, wie die Lichtstrahlen, in Einem Brennpuncte zusammendrängen; eben das, wodurch ein Ausdruck körnicht wird, und eine Kraft und zugleich eine Neuheit erhält, die er außer dieser Verbindung nicht haben würde. Das ist es, was uns in den wenigen Worten eines unserer anmuthigsten Dichter so kräftig überrascht:

Nur im Kraftgefühle
Männlicher Beharrlichkeit
Kämpft man sich zum Ziele. —

Matthisson.

Siebzigster Brief.

An Ebendenselben.

Ideenvertauschung.
Fortsetzung.

— Sie haben Recht, mein lieber Drivers! die schöne Ideenverwechselung hat einen viel weitern Umfang, und begreift weit mehr, als das, wovon ich Ihnen zuletzt geschrieben habe. Sie erstreckt sich nicht nur über das Allgemeine und Besondere, das Uebersinnliche und Sinnliche: sie umfaßt auch die Vertauschung des einen Besondern mit dem andern Besondern, des Einen Sinnlichen mit einem verwandten Sinnlichen, des Einen Bildes mit einem ähnlichen Bilde; nicht allein des Höhern und Niedrigern, sondern auch des Ganzen und der dazu gehörigen Theile. Denn überall, wo eine natürliche Vergesellschaftung von Ideen Statt findet, da ist auch eine Verwechselung unter ihnen möglich.

Die Lehrer der Redekunst, die vielleicht

glaubten, mit den Kunstwörtern, worin sie diese Schönheiten der Sprache kleideten, auch die Beredtsamkeit des Demosthenes und Cicero in ihre zahlreiche Zuhörerschaft über- zuleiten, haben sie Synekdochen, Metaphern und Metonymien genannt: Synekdochen, die Verwechselungen des Allgemeinen und Be- sondern, des Ganzen und der Theile; Meta- phern, des Aehnlichen; Metonymien, die Verwechselungen aller übrigen vergesell- schafteten Ideen: gelehrte Nahmen, von de- nen ich es Ihnen überlasse, Ihrer Julie so viel zu sagen oder zu vertuschen, als es Ih- nen dienlich scheinen wird.

Anfangs waren diese Vertauschungen, die man Tropen nennt, das Werk des Bedürf- nisses, jetzt ist ihr Zweck Verschönerung; jene sind die gemeinen Tropen, diese die äst- hetischen. Ohne Tropen wäre es keiner Sprache möglich gewesen, mit so wenig Stammlauten, als sie enthielt, so viel Ideen zu bezeichnen, als sich nach und nach in dem menschlichen Geiste entwickelten, ja sie würde nicht einmal gewußt haben, wie sie den ersten

Schritt aus dem Gebiete des Sinnlichen in das Gebiet des Unsinnlichen thun sollte. So wie der Verstand zuerst sein Licht an den Sinnen anzündete, so mußten seine ersten Laute von den Gegenständen der Sinne ausgehen. Wie hätte der Mensch auch diesen ersten Lauten haben eine verständliche Bedeutung geben können, wenn er nicht auf etwas in die Sinne Fallendes hätte hinweisen können? Die Wörter Gang, Stand, Ruhe und so viele andere bedeuteten ursprünglich die sichtbare Bewegung und ihr Gegentheil; jetzt spricht man auch von einem Gange der Gedanken, von einem Stande in der Gesellschaft, von der Ruhe der Seele. Sie bedeuten also etwas Unsinnliches, und mit dieser Bedeutung sind sie auch in der alltäglichen Sprache des gemeinen Lebens vorhanden. Sie enthalten also bloß gemeine Tropen.

Wie kann aber das, was Anfangs Bedürfniß war, und es so häufig noch ist, eine Verschönerung werden? — Ich verstehe unter Verschönerung Alles, was eine poetische Wirkung thut: das, was stark oder groß seyn

soll, verstärkt und vergrößert; was schwach oder klein seyn soll, schwächt und verkleinert; was gefallen soll, von seiner gefälligen, was verächtlich scheinen soll, von seiner verächtlichen Seite zeigt.

Das Alles erhält die redende Kunst durch die Verwechselung natürlich vergesellschafteter Ideen. Will sie einen Gedanken verstärken, so nimmt sie seine Kraft aus der bestimmtesten Individualität, und druckt den abstracten Begriff durch einen einzelnen aus, wie wir eben an ein Paar Beyspielen gesehen haben. Denn das Einzelne und Besondere stellen wir uns lebhafter vor, als das Allgemeine und Abstracte. Nach eben diesem Gesetze druckt sie das so allgemein aus, als möglich, was sie in den Schatten stellen will, um nur in der Ferne darauf hinzudeuten. So verfährt schon die gemeine Sprache, wenn sie von unangenehmen, ekelhaften und von solchen traurigen Gegenständen zu reden hat, deren traurige Seite sie gern verbergen möchte. So umging bei den Griechen und Römern schon die gemeine Sprache die verhängnißvollen Ausdrücke:

Tod, Sterben, und ließ die traurigen Bilder, die sie bezeichneten, nur in der dunkeln Ferne allgemeiner Begriffe ahnden. Die Kunst wußte aus diesem Schwächungsmittel noch glücklichere Vortheile zu ziehen. Ihm verdankt die Stelle, wo Plato in seiner Leichenrede, von dem ruhmvollen Tode seiner Helden spricht, den besten Theil ihrer feyerlichen Schönheit: „Die in dem Kriege Gebliebenen „haben in der That, was ihnen gebührt; und „damit traten sie die verhängnißvolle „Reise an, öffentlich von dem gemeinen „Wesen bestattet, wie Privatpersonen von ihren Angehörigen.“

Eben diese Wirkungen weiß aber die Kunst auch durch die Vertauschung der Ideen des Ganzen mit seinen Theilen, und der Theile mit ihrem Ganzen hervorzubringen. Will der Dichter unsern Unwillen über den ausschweifenden Luxus der reichen Römer erregen, die einen Fisch so theuer bezahlten, als einen Menschen, so muß er den Werth des Fisches schwächen, und das thut er, indem er ihn von seinem verächtlichsten Theile bezeichnet.

Schuppen so theuer! vielleicht war theurer der
Fisch als der Fischer.

Juvenal. Sat. II.

Will er die Idee von dem schaudervollen Gastmahl verstärken, wobey sich der blutdürstige Domizian an der Todesangst der eingeladenen Senatoren ergötzt, so sagt er nicht die Gäste, er sagt:

Das ungeheure Gastmahl setzt sich.

Ebend.

Will er die Idee des Getümmels verstärken, womit ein kostbarer Fisch für den römischen Despoten aufgesucht wird, so zerstückelt er sie nicht in ihre Theile, er sagt nicht die Fischer, er sagt der Fischmarkt:

Mit unermüdeten Netzen durchwühlt alle Schlüchte
der Fischmarkt.

Ebend.

Alle diese Zwecke lassen sich auch durch die Metapher erreichen, worin das Bild mit dem Bilde, das Aehnliche mit dem Aehnlichen vertauscht wird. Die Jugend ist ein Bild, der Frühling ist ein Bild. Beyde sind einander ähnlich; denn die eine ist der schöne An-

fang des Lebens, der andere der schöne Anfang des Jahres. Ich kann das eine Bild an die Stelle des andern setzen; ich kann die Jugend den Lenz des Lebens, und den Lenz die Jugend des Jahres nennen. Im Herbste beginnt das Jahr sich zu seinem Ende zu neigen, und so ist er ein schönes Bild für den Anfang des menschlichen Alters. In dieses schöne Bild hüllt Barbe de Verrue, eine französische Dichterin aus dem dreyzehnten Jahrhundert, die zarten und naiven Gefühle über das Schwinden ihrer jugendlichen Reize:

Eh meines Herbstes Blätter fielen,
Hat mancher Mund mich schön begrüßt.

Ein junges weibliches Geschöpf ist schwach, ein Rohr ist schwach; das Unglück wirft nieder, wie ein Sturm: welch ein gefälliges Bild ist also die Schwachheit dieses letztern für die Schwachheit des erstern, und welch ein starkes der Sturm von dem Unglück!

Le Dieu, qui rend la force aux plus foibles courages
Soutiendra ce roseau, plié sous les orages.

Der Gott, der Stärke giebt dem schwächsten Muthe,
Der wird das Rohr auch stützen, das sich unter Stürmen beugt.

Voltaire in der Zaire.

Solche Verwechselungen sind so natürlich und sie beleben den Ausdruck so sehr, daß sie häufig in die gemeine Sprache der gebildeten Zirkel aufgenommen werden, und ich glaube, daß darin ein großer Theil des Reitzes in der Conversazionssprache einer so geselligen Nazion, wie die französische, besteht. Sie müssen sich aber schon lange, wie diese, mit den Reichthümern ihrer geistreichsten Schriftsteller genährt haben. So heißt bei ihnen überall, sich von Kleinigkeiten begeistern lassen: s'enyvrer d'eau froide, „sich in kaltem Wasser berauschen," und ich zweifle nicht einen Augenblick, daß manche Dame einem pomphaften Wohlredner den lustigen Einfall ihres alten Montaigne werde zugerufen haben: vous faites des grands fouliers pour des petits pieds, „Sie machen große Schuhe für kleine Füße."

Hier stoß' ich auf eine Anmerkung, die ich unmöglich unterdrücken kann, weil sie mir das zu bestätigen scheint, was ich unlängst unserer Julie über das moderne Ideal geschrieben habe.

Ich weiß nämlich nicht, woher ein Kunstrichter von so richtigem Geschmacke, wie La Harpe, die Regel mag genommen haben, daß „in der Metapher immer ein sitt„licher Gegenstand durch ein Bild aus „der physischen Natur müsse verschö„nert werden." In vielen Fällen mag das so seyn, und in dem eben angeführten Beyspiel ist es wirklich so: der Muth und das Unglück gehört zur moralischen Welt, ein Rohr und Stürme zu der physischen Natur. Daraus folgt aber weiter nichts, als daß ein Bild aus der physischen Natur den Gedanken lebhafter und kräftiger macht; kann er aber nicht durch sittliche Bilder eine edlere Form und eine feyerlichere Farbe erhalten?

Schon die bekannteste Dichtersprache entlehnt Bilder aus der moralischen Natur, um damit physische Gegenstände zu verschönern;

sie läßt den Himmel trauern, die Stürme wüthen, die Wiese lächeln, die Weste liebkosen, und den Weinstock sich mit dem Ulmbaume gatten. Und warum sollte sie das nicht? Denn veredelt das Sittliche nicht die Natur? erscheint die Natur nicht edler, wenn sie in dem Gewande der schönen oder erhabenen Sittlichkeit des Menschen erscheint? Ich schrieb ihr, um das zu beweisen, eine Stelle aus Schillers Gedichten ab, die durch diese sittliche Bekleidung so schön ist. *)

Die sittlichen Bilder, die ich Ihnen eben angeführt habe, finden Sie schon in der alten Dichtersprache. Die neuere hat dieses nun allerdings viel weiter getrieben, und das scheint den französischen Kunstrichter irre geführt zu haben. Er fand nichts bei den Alten, die er allein im Auge hatte, von der schwärmerischen Religiosität des modernen Ideals der Sittlichkeit, und da er dieses ausschließend oder wenigstens vorzüglich für sittlich hielt, so leugnete er alle Vertauschung

*) S. Th. I. Br. 41. S. 266.

der physischen Bilder mit sittlichen, anstatt daß er in dieser richtigen Bemerkung den Unterschied der alten und modernen Kunst hätte entdecken sollen. Denn wenn die alte Dichtersprache durch das Maaß ihrer Sittlichkeit schön, bestimmt und stark ist, so macht das Unendliche, das Heilige, das Religiöse und Göttliche ihrer Bilder die moderne zugleich feyerlicher. Eben fällt mir eine Stelle aus Rivarole's Discours préliminaire, den wir zusammen mit so vielem Vergnügen gelesen haben, in die Hände, worin die Harmonie der Natur in diesem hehren Tone der Andacht, der der modernen Kunst eigen ist, gefeyert wird:

L'homme voit maintenant, que tout est accord et alliance, que tout est attraction et mariage dans les différens regnes au dedans comme au dehors, et que la nature formant et bénissant sans cesse de nouveaux hymens, n'est en effet qu'un grand et perpétuel Sacerdoce.

Der Mensch sieht jetzt, daß Alles Verein und Bund, Alles in den verschiede-

nen Reichen Anziehung und Vermählung ist, von Innen und von Außen, und daß die Natur, indem sie unaufhörlich neue Ehebündnisse schließt und einsegnet, in der That nichts als ein großes und immerwährendes Priesterthum ist.

Einundsiebzigster Brief.

An Ebendenselben.

Tropen. Ideenvergesellschaftung.

— Sie sind mir mit Ihrer Frage zuvor geeilt, mein lieber Drivers, und das ist mir sehr lieb; ich wollte eben darauf kommen. Es ist nämlich sehr natürlich, zu fragen: wenn wir ein Bild an die Stelle des andern setzen, was bestimmt uns, bey diesem einen an dieses andere, z. B. an Segel zu denken, wenn wir von den Flügeln eines Schiffes reden?

Ich habe Ihnen schon hie und da zu verstehen gegeben, daß das die natürliche Vergesellschaftung der Ideen ist, die zwischen beyden Statt findet. — Allein welche Vergesellschaftung der Ideen ist natürlich? — Um dieses genau anzugeben, bedarf es einer kleinen Abschweifung in eine psychologische Untersuchung, die für den Geschmack des weiblichen Theils Ihres Kreises wohl schwerlich

recht geeignet ist. Ich sehe also keinen andern Ausweg vor mir, um Ihnen nichts schuldig zu bleiben, und doch Ihren Damen keine Langeweile zu machen, als daß ich Ihnen meine Gedanken in etwas eingerückter Schrift mittheile, damit Sie diese Stelle meines Briefes überspringen können, wenn Sie es für gut finden.

„Ideen werden mit einander vergesell„schaftet, wenn sie ein- oder mehr Mahl „der Seele mit gehöriger Klarheit gegen„wärtig gewesen sind. Die natürliche Fol„ge dieser Vergesellschaftung ist, daß sol„che Ideen, zwischen denen sie Statt fin„det, sich einander wecken, d. i., wenn „uns die Eine zugeführt wird, so tritt auch „die andere in das Feld der Klarheit. „Warum das so seyn müsse — das erfo„dert eine etwas zu tiefe Untersuchung, die „ich Ihnen hier erlasse; genug es ist so.

„Welche von diesen Vergesellschaftun„gen sind also natürlich? — Das ist ei„ne Frage, die denenjenigen unserer Phi„losophen, die darauf gestoßen sind, bis-

„her nicht wenig zu schaffen gemacht hat,
„und auf die ich noch keine recht befriedi=
„gende Antwort gefunden habe. Gleich=
„wohl ist sie von nicht geringem Interesse,
„sowohl für die genauere Kenntniß des in=
„nern Mechanismus der Einbildungskraft,
„als auch für das philosophische Studium
„der Sprache und das Verfahren der schö=
„nen Künste. Es wäre sonderbar, wenn
„wir ihre leichteste Beantwortung in den
„Mitteln der Verschönerung der Rede
„durch die Vertauschung der Ideen mit
„einander, die wir Tropen nennen, fin=
„den sollten. Und doch hoffe ich sie darin
„gefunden zu haben. Es steht nun dahin,
„ob ich Sie davon überzeugen werde."

„Der erste Charakter der natür=
„lichen Vergesellschaftungen der Ideen muß
„nothwendig der seyn, daß sie allge=
„mein sind. Die Vertauschung verge=
„sellschafteter Ideen bereichert die gemei=
„ne Sprache und verschönert die ästheti=
„sche. Beyde sollen allgemein verständ=
„lich seyn. Wie können sie das aber, wenn

„sich die Ideen in dem Geiste aller Hörer
„und Leser nicht eben so vergesellschaften,
„wie in dem Geiste des Redenden?

„Diese Vergesellschaftungen müssen da-
„her ein Werk der Naturnothwendigkeit
„seyn, und das ist ihr zweyter Cha-
„rakter. Wer kann hoffen, daß Begrif-
„fe und Bilder, die sich in seinem Ver-
„stande nur durch Zufall zusammengefun-
„den haben, und die keine allgemeine Ge-
„wohnheit an einander geknüpft hat, sich
„in andern durch das unbegrenzte Spiel
„des Zufalls zusammenfinden werden?

„Sollen sie aber allgemein und noth-
„wendig seyn, so müssen sie Abbildungen
„von den Gegenständen selbst enthalten;
„der Grund, daß Ideen in jedem Verstan-
„de sich nothwendig zusammenfinden müs-
„sen, muß darin liegen, daß sie in den
„Gegenständen verknüpft sind; das heißt:
„die natürlichen Vergesellschaftungen haben
„objective, die willkührlichen ha-
„ben subjective Gründe. Alle Ideen-
„associazionen, die allgemein und nothwen-

„dig seyn sollen, müssen also objectiv
„seyn, alle bloß subjective sind indi=
„viduell und zufällig. Die seltsame Vor=
„liebe des Descartes für das Schielen,
„ohne das er kein weibliches Gesicht schön
„finden konnte, war die frühe Frucht einer
„Ideenassociazion seiner Kindheit. Er hat=
„te als ein Knabe von zwölf Jahren, wie
„er uns selbst erzählt, ein kleines Mäd=
„chen lieb gewonnen, welches schielte, und
„seit der Zeit hielt er das Schielen für ei=
„ne nothwendige Bedingung der Schön=
„heit. Sie glauben gewiß, daß er in die=
„sem sonderbaren Geschmacke sehr wenig
„Kenner auf seiner Seite haben werde;
„und er war auch billig genug, es selbst
„nicht zu erwarten. Denn diese Verge=
„sellschaftung von zwey so disparaten Ideen
„möchte sich wohl schwerlich so bald in ei=
„nem menschlichen Kopfe wieder finden; sie
„ist zu individuell und subjectiv, um noth=
„wendig und allgemein seyn zu können.
„Wenn indeß unsere Schicksale von unsern
„Handlungen, unsere Handlungen von un=

„sern sinnlichen Urtheilen, unsere sinnlichen
„Urtheile von unsern Ideenassociazionen ab=
„hängen; so würden wir vielleicht keinen
„unbeträchtlichen Theil der Biographie ei=
„nes Menschen zum voraus errathen kön=
„nen, wenn uns die Geschichte aller seiner
„zufälligen Ideenassociazionen klar vor Au=
„gen läge.

„Wir fragen aber nun weiter: welche
„Ideenassociazionen sind objectiv? —
„Das ist eben die Frage, die ich aus der
„Sprache, die zugleich das Werk und das
„Werkzeug des Verstandes ist, beantwor=
„ten zu können glaube.

„Zuvörderst sind die Ideen von den
„Gattungen der Dinge und den Arten, die
„zu einer jeden gehören, so wie die Ideen
„von dem Ganzen und seinen Theilen, mit
„einander natürlich vergesellschaftet. —
„Sie sind es, weil in den Dingen selbst die
„Gattung in allen ihren Arten vorhanden,
„und das Ganze mit allen seinen Theilen
„einerley ist. Eine jede Art gehört zu ih=
„rer Gattung und der Theil zu seinem Gan=

„zen. Man kann den Tod als eine Reise
„ansehen; die Schuppen sind ein Theil des
„Fisches: man kann daher jenen eine Rei-
„se, so wie diesen Schuppen nennen, wenn
„man es für gut findet, und das ist der
„Tropus, der Synecdoche heißt.

„Hiernächst sind die Ideen von ähn-
„lichen und zu einer Gattung gehörigen Ar-
„ten mit einander vergesellschaftet, und da-
„her läßt sich die eine mit der andern durch
„die Metapher vertauschen. In allen
„diesen Fällen ist der Grund der Vertau-
„schung der Ideen in dem Wesen ihrer Ge-
„genstände selbst, und also objectiv;
„und alle Menschen, weil sie insgesammt
„einerley Verstand haben, müssen sie sich,
„der eine wie der andere, vorstellen, sie
„müssen also in jeder Einbildungskraft sich
„vergesellschaften können, und diese Ver-
„gesellschaftung muß nothwendig und all-
„gemein seyn.

„Das sind aber bey weitem noch nicht
„alle mögliche natürliche Associazionen.
„Denn auch die Ideen von Dingen, die

„durch ihre Natur oder irgend einen
„Rechtsgrund, oder durch eine allgemeine
„für immer festgesetzte und bekannte Ge-
„wohnheit zu einander gehören und in ei-
„nem unvertrennlichen Zusammenhange mit
„einander stehen, müssen sich der Einbil-
„dungskraft aller Menschen, oder wenig-
„stens derer, welchen dieser Zusammen-
„hang geläufig ist, überall nothwendig und
„natürlich vergesellschaften; sie können al-
„so auf eine allgemein verständliche Art
„vertauscht werden.

„Wenn nun das Wesen der Gattun-
„gen, der Arten, des Ganzen und der
„Theile durch den Verstand, und die
„Verbindungen der Dinge durch die Ver-
„nunft gedacht werden; so können wir
„die Associazionen von allen Ideen natür-
„lich nennen, deren Gegenstände für den
„Verstand und die Vernunft zusam-
„men gehören und nicht ohne einander seyn
„können; die Vergesellschaftung durch die
„bloße gleichzeitige Empfindung ist zu-
„fällig. Die gegenseitige Vertauschung

„der erstern geschieht in der Synecdoche
„und der Metapher, der letztern in der
„Metonymie.“

Hier endigt meine gelehrte Digression, die ich Ihnen den Damen zu verheimlichen gerathen habe, und ich knüpfe nun den Faden da wieder an, wo ich ihn in meinem letzten Briefe fallen ließ.

Nicht nur die Ideen und Bilder der Gattungen und Arten, des Ganzen und seiner Theile, der ähnlichen Arten mit einander können wechselseitig mit einander vertauscht werden; auch die andern können es, und die Phantasie des Dichters wird es daran nicht fehlen lassen, wenn er dadurch verschönern kann.

Die Ideen von Ursach und Wirkung sind genau mit einander verbunden, und man läuft keine Gefahr, unverständlich zu seyn, wenn man der Phantasie die eine statt der andern vor die Augen rückt. Ist das Bild der Ursach anschaulicher, schöner, rührender, so wird seine Phantasie bey diesem verweilen; ist es das Bild der Wirkung, so wird jenes im

Hintergrunde stehen. So ist der Schmerz und das Mitleid die Ursach der Thränen; der Dichter wird daher sagen:

> Auch diesem träuft der Schmerz der Trennung
> von der Wange.
>
> Alxinger.

und

> Mir, mir rinnt das Mitleid die Wang herunter.
>
> Klopstock.

Schmerz ist aber auch die Wirkung eines Pfeilschusses, und wie schön ist es, wenn uns der Dichter den Pfeil von dieser rührenden Seite zeigt!

> Der Sklave rief itzt, als er aus der Wunde
> Das goldne Weh zog.
>
> Kleist.

Der Geruch der Blumen, ihre Wirkung, ist angenehm; wie schön ist es, wenn sie der Dichter von dieser wohlthuenden Wirkung benennt!

> O wer nennt sie alle die farbigen duftenden
> Freuden!
>
> Gr. v. Stollberg.

Schnee ist die sichtbare Wirkung eines

stärkern Frostes. Der alte Dichter von Ferney kann also schwerlich seinen Unwillen über das kalte Spiel des Brizard, eines französischen Schauspielers, das seinen Tancred verdorben hatte, stärker und bitterer ausdrucken, als wenn er von ihm sagt:

Il ne tombe que de la neige de ses yeux.
Es fällt nichts als Schnee aus seinen Augen.
Lettr. T. LXI. S. 296. f. W.

Ich würde Ihnen nur Langeweile machen, ohne Ihnen mehr zu sagen, als Sie schon aus einigen Beyspielen abnehmen können, wenn ich darauf ausgehen wollte, Ihnen mehrere solcher Verbindungen, die eine glückliche Verwechselung der Ideen begünstigen, aufzuzählen, deren ohnehin eine reiche Phantasie, ein fertiger Witz und ein feuriger Geist immer neue finden kann. Einige hat schon die gemeine Sprache benutzt; den ganzen Vorrath wird keine Theorie erschöpfen und kein Unterricht zu gebrauchen lehren.

Die Römer konnten, statt: das Haus, die Laren und die Penaten sagen, wie wir: Parterre und Logen klatschen.

Eben so können wir den Himmel über das Glück der Guten sich freuen und die mordlustige Hölle über die Freventhaten der Bösen jauchzen lassen, weil der Ort und die, welche ihn einnehmen, zusammengehören. Wir können nach wohlschmeckenden Schüsseln lüstern seyn, weil die Gerichte in Schüsseln enthalten sind; und es ist wenigstens unserer Dichtersprache nicht fremd, was in andern Sprachen noch gemeiner ist, ein Schwert durch seine Materie zu bezeichnen:

Fängt mit dem seinen auf des Feindes Eisen
Und sucht ihm zu entgehn auf alle Weisen.

Gries.

Zweyundsiebzigster Brief.

An Ebendenselben.

Correction der Metaphern.

— Ja wohl ist die bilderreiche Sprache, wie Sie sagen, zwar ein schönes, aber auch ein gefährliches Feld, unter dessen Blumen sich so mancher Fallstrick verbirgt. Ob ich es daher gleich nicht, wie Sie, ganz vermeiden möchte, so würde ich doch immer rathen, es mit vorsichtigen Schritten zu betreten. Ich habe es unserer Julie nicht verschwiegen, daß die bunte Pracht der ästhetischen Farben oft der Klarheit der Gedanken schade, und daß die Monotonie dieser Art von Schönheit selbst einen strengen und reinen Geschmack beleidige. Die Schönheit des Colorits ist nicht die einzige, deren ein Werk auch der redenden Künste fähig ist, nicht die einzige, wodurch es uns anziehen soll. Auch in der Abwechselung der Arten der Schönheit muß Mannichfaltig-

keit seyn; denn es soll nicht bloß die Phantasie ergötzen, es soll auch den Verstand und das Herz interessiren. Wir wollen eine jede an ihrer rechten Stelle finden, wo sie die Phantasie überrascht, das Herz rührt und die Vernunft befriedigt.

Aber selbst da, wo der Reichthum der Bilder an seinem Platze ist, wo ihn die ästhetische Weisheit billigt, kann er einem reifen Geschmacke durch Fehler mißfallen, die nur ein vorsichtiges Urtheil zu vermeiden weiß. Und das ist der Fall, wenn man in den Metaphern Correction, Schönheit und Präcision vermißt.

Zu ihrer Correction gehört Wahrheit und Harmonie in den Bildern, die sie der Einbildungskraft vorführen. Ich lege solchen Bildern Wahrheit bey, welche die Phantasie zu Einem Ganzen zusammensetzen, und, ohne an ihrer Thätigkeit durch eine Unreimlichkeit gehindert zu werden, anschauen kann. So fehlt es folgendem abentheuerlichen Bilde an Wahrheit: „Schon lag geschrieben die erste „geistliche Geburt, und trieb die Thränen wie-

„der zurück, die ihr glänzendes Haupt un„ter den Augenliedern empor hoben.“ Denn wie soll man sich einen Kopf denken, der sich unter den Augenliedern empor hebt?

Der Mangel an Harmonie in den Bildern ist indeß noch häufiger, als der Mangel an Wahrheit, und es erfodert eine gespanntere Aufmerksamkeit, ihn zu vermeiden. Einer reichen Phantasie fehlt es selten an Bildern; sie drängen sich ihr zu, aber gerade ihre Menge verwirrt sie. In dem Feuer der Composizion sieht sie das Unpassende in denen nicht, die sich zu einander nicht fügen, noch das Widerwärtige in denen, die sich zurückstoßen. An dieser Klippe scheitert so manches Talent, das der Zucht des Geschmacks ungewohnt, und zu dem Gebrauche der nachhelfenden Feile zu ungeduldig ist; und selbst eine schöne Composizion ist nicht immer rein von allen Flecken dieser Art von Incorrection. Ich will Ihnen keine Beyspiele aus den neuesten deutschen Schriften anführen; in diesen werden Ihnen dergleichen oft genug bey Ihrem täglichen Lesen aufstoßen. Auch nicht aus schlechten

Schriftstellern, das würde zu leicht und nicht abschreckend genug seyn. Aber muß nicht ein französischer Schönschreiber zittern, wenn er in seinem Joh. Bapt. Roußeau, den er den großen zu nennen gewohnt ist, Verse lieset, wie folgende?

En maçonnant les remparts de son Ame
Songea bien plus au fourreau qu'à la lame.

Als er die Wälle seiner Seele mauerte,
Da dacht' er an die Scheide mehr als an die Klinge.

Sie sehen, der bewunderte Dichter hatte im zweyten Verse schon vergessen, daß er im ersten den Körper bereits zu einem Walle gemauert hatte, und daß er nun keine Scheide und die Seele keine Klinge seyn konnte. Bey einem Schriftsteller, wie Seneka, der immer auf Witz ausgeht, der so oft Bilder für Gründe giebt, und mit dem sich der verdorbene Geschmack in der römischen Litteratur anfängt, wird Ihnen diese Incohärenz schon weniger auffallen; Sie werden sich kaum wundern, solche Stellen zu finden, als folgende; „Es ist nöthig, solche Knoten zu

„lösen, zu denen man nicht hinabstei-
„gen darf.“

Es giebt eine Disharmonie der Bilder, die so fein ist, daß selbst der geübteste Geschmack eines geistreichen Schriftstellers Mühe hat, immer dagegen auf seiner Hut zu seyn. Sie entsteht daher, daß das Bild das eine Mahl die eigentliche Bedeutung des Ausdrucks, das andere Mahl nur seine uneigentliche Bedeutung ist. Eine solche Disharmonie ist selbst einem Dichter von so reinem Geschmacke, wie Racine, in der Stelle entgangen, wo Pyrrhus in seiner Andromache sagt:

Brulé de plus de feu, que je n'en allumai.
Von stärkrer Gluth entbrannt, als ich je angezündet.

Das Feuer, das er angezündet hatte, war ein physisches und körperliches, das, wovon er brannte, das moralische und unkörperliche Feuer der Liebe; das eine ein eigentliches, das andere bloß ein figürliches.

Ich glaube gern, daß diese Art von Fehlern, wie sie der Schriftsteller schwerer ver-

meidet, auch der Leser seltner bemerkt, als die Fehler gegen die Schönheit der Bilder. Jene bemerkt nur die achtsamste Urtheilskraft, diese beleidigen das bloße natürliche Gefühl des Edeln und Anständigen. Wie sollte diesem ein anstößiges Bild des herrlichen Tagesgestirns, ein Bild, das nur in einem burlesken Gedichte zum Lachen ausgestellt werden kann, in einem Dichter von so rohem Geschmacke, wie der französische Ronsard, nicht auf den ersten Blick auffallen?

Le soleil perruqué de lumière.

Die Sonn' in ihrer Lichtparucke.

Dieses Bild ist nichts weiter als unedel, niedrig und lächerlich. Wie aber, wenn ein Bild auch noch widerlich und ekelhaft ist? So ist das, worin Manilius, ein römischer Dichter über die Astronomie, den Gedanken kleidet, daß alle Dichter ihre poetischen Schönheiten aus dem Homer genommen haben,

— — — aus dessen fließendem Munde
Alle Gewässer die Nachwelt in ihre Gesänge geleitet.

Zeichnen Sie sich das auf das Papier, und Sie werden sehen, welches ekelhafte Bild Sie erhalten.

Mit der Präcision der Metaphern scheint es weniger Gefahr zu haben; der Schriftsteller, der sie vergessen sollte, wird zu bald gewarnt. Wenn uns eine Vertauschung von Bildern und Begriffen verschiedener Art befriedigen und gefallen soll, so müssen die Bilder uns ähnlich scheinen. Aehnliche Dinge haben aber auch ihre Verschiedenheiten; denn wenn sie die nicht hätten, so wäre es nicht der Mühe werth, sie mit einander zu vertauschen. Indem wir also ihre Aehnlichkeit ans Licht ziehen, so müssen wir ihre Verschiedenheiten im Schatten lassen, wenn uns die Unstatthaftigkeit ihrer Vertauschung nicht auffallen soll.

Die Präcision verbietet also in einem Bilde, worin wir einen Gedanken kleiden, alles das auszumahlen, wodurch die Aehnlichkeit zwischen beyden auf einmahl verschwinden würde. Denn diese liegt oft nur in einem schwachen Zuge, der sich bald in den weit stär-

kern verschiedenen Zügen verliert. So sagt Homer (Ilias XIII, 508.): die Wunde schöpft das Blut aus dem Leben; die Araber aber spinnen diese Metapher zu einem Bilde aus, worin der an Seilen herabgelassene Eimer das Blut durch die Wunde aus dem Brunnen des Lebens schöpft (Schultens Comm. in Jobum, T. I. p. 133.). Das Bild wird alsdann lächerlich, weil es zu dem Begriffe nicht mehr paßt, und, indem es die Unreimlichkeit zwey verglichener Dinge ans Licht bringt, zugleich die Unbehülflichkeit des Witzes in dem Schriftsteller verräth. Sie können sehr gut sagen: „Das Gewebe von „Wallensteins Verrätherey war fein ge„nug gesponnen." Mahlen Sie aber das Bild weiter aus, sagen Sie: „Das Ge„webe der Verrätherey war auf der Spin„del von Wallensteins Kopfe sehr fein ge„sponnen," so steht die ganze Ungereimtheit des Bildes da. Es wird lächerlich, und paßt nur zu dem Burlesken. —

Dreyundsiebzigster Brief.

An Ebendenselben.

Die Anspielung.

— Das, was ich Ihnen in meinem letzten Briefe von der Präcision der Metaphern gesagt habe, fällt selbst bey der Anspielung, die mit der Metapher so Vieles gemein hat, in die Augen. Wir deuten oft auf eine ganze Reihe bekannter Ideen, um einen gewöhnlichen Gedanken in ein neues auffallendes Licht zu setzen, oder wir spielen auf Etwas an; aber wir lassen in einer solchen Anspielung das, was ihre Unähnlichkeit bemerkbar machen würde, im Schatten, und ziehen nur das hervor, wodurch die Einbildungskraft und das Gedächtniß angeregt werden kann, in dunkler Ferne bloß auf das zu merken, was zu ihrer Aehnlichkeit gehört. Wenn wir von Personen, die sich verheirathet haben, sagen: „sie sind über den Rubikon gegangen," so enthält dieses Bild eine Anspielung auf

Cäsars bekannten Uebergang über diesen Fluß, wodurch er den Krieg gegen den römischen Staat anfing, und wir erregen dadurch die ganze Idee von einer Begebenheit, die mit dem Hauptgedanken ziemlich ungleichartig ist. Wir deuten aber nur mit Einem Worte, wie in die weite Ferne, auf diese gewagte und gefahrvolle Unternehmung, um die Aufmerksamkeit des Hörers und Lesers darauf zu richten, und so die Idee des Unsichern und Mißlichen eines Entschlusses zu heben, wovon das Glück unsers ganzen Lebens abhängt.

Eben so ist es mit der sinnreichen Anspielung auf die Jedermann aus der Bibel bekannten Wunder des Moses und der ägyptischen Zauberer in den Reisen durch das südliche Frankreich, die uns so viel Vergnügen gemacht, und den gezeichneten Charakter durch die Zusammenstellung des Kleinen und Großen, des Unbedeutenden und des Feyerlichen in ein so sonderbares lächerliches Licht setzt.

„Der Mann thut in Allem Wunder, was „er unternimmt! Sein Vater war ein ge=

„meiner Krämer, und Er? Er ist Baron
„und Besitzer einer großen Domäne, von
„der er den Nahmen führt. Er wünschte
„sich die reizendste Frau, und erhielt sie;
„— den besten Koch, ein prächtiges Haus
„und Freunde die Menge. — Der Him-
„mel gewährte ihm das Eine, und das
„Andere konnte ihm nicht fehlen. Keine
„Phantasie stößt ihm auf, er kann sie be-
„friedigen. — Nur bey guten Versen
„geht es ihm wie Pharaons Zaube-
„rern bey den Läusen: er kann sie nicht
„nachmachen, sondern muß sagen: Das
„ist Gottes Finger!"

Es ist ein Hauptgesetz der Anspielung, daß sie, um allgemein verständlich zu seyn, an einen sehr bekannten Gegenstand erinnern muß. Das ist auch die Ursach, warum Anspielungen auf die Bibel so häufig sind und gefallen; denn diese ist das bekannteste Buch. Sie ist es wenigstens bisher gewesen; ob sie es auch noch künftig seyn werde, läßt sich bey unserer heutigen Erziehung kaum erwarten.

Wollen Sie meinen Begriff von der An-

spielung noch an einem andern Beyspiele erproben? Hier ist eines aus dem Amphytruo, einem unserer neuesten launichten Dichter. Die zum Gefechte gerüsteten Köche machen den in einen Sosia verwandelten Merkur auf die große Nase des Thraso aufmerksam. Der falsche Sosia antwortete ihnen mit einer Allusion auf die Worte des Lacedämonischen Helden bey Thermopylä:

„Nun, nun, um seine Nase wollen wir nicht rechten,
„Ist sie so lang, als wie ihr sagt, nun gut,
„— so werden wir im Schatten fechten."

Falks Taschenb. 1803.

Vierundsiebzigster Brief.

An Ebendenselben.

Allegorie.

— Nein, mein lieber Freund! durch Alles das, was wir bisher über die Verschönerung der Werke der redenden Künste durch die Vertauschung der Ideen und Bilder mit einander verhandelt haben, ist es mit der Allegorie noch lange nicht abgethan. Diese hat ihren eigenen größern Umfang, und ihre eigenthümlichen größern Schwierigkeiten, die ganz in ihrem besondern Wesen liegen.

Man hat sich die Sache dadurch leicht gemacht, daß man die Allegorie kurz und gut für eine fortgesetzte Metapher erklärt, oder, wenn ich diese Erklärung anders recht verstehe, für das vollständige ausgemahlte Bild, worunter ein unbildlicher Gedanke verborgen liegt; und Sie scheinen selbst sich mit diesem Begriffe behelfen zu wollen. Ich fürch-

te aber, daß wir eben nicht sehr weit damit kommen werden.

Es giebt zuvörderst eine Allegorie für die bildende und selbst für die dramatische Kunst; denn was ist Göthens schöner Prolog: „Was wir bringen," anders, als eine sinnreiche Allegorie? Die Werke der dramatischen Kunst sind Dichtungen poetischer Handlungen, und dazu bedarf es handelnder Personen; die Werke der bildenden Kunst schaffen Formen, und unter diesen ist die schönste die menschliche. Die Allegorie muß also in der dramatischen und bildenden Kunst zu dem Verstande durch Personen reden.

Wenn wir aber auch auf das Bedürfniß dieser Künste nicht achten wollten, so würde der Begriff der Allegorie, als einer erweiterten Metapher, noch immer bey weitem nicht Alles begreifen, was wir unter diesem Nahmen kennen. Denn die Allegorie bedarf noch weit mehr Vertauschungen von Ideen und Bildern, als die, welche die Metapher oder die Vertauschung der ähnlichen begreift. Die Arbeitsamkeit z. B. wird mit den Werk-

zeugen des Ackerbaues abgebildet. Was haben diese für eine Aehnlichkeit mit der Tugend, die sie darstellen sollen? Aber sie sind die Werkzeuge der Arbeit, und als solche führen sie durch eine Metonymie die Einbildungskraft auf die Tugend, der sie dienen. Indeß sind sie doch nur die Werkzeuge des ackerbauenden Fleißes, und sie können nur durch eine neue Vertauschung, nämlich der Gattung mit der Art, oder durch eine Synecdoche, Sinnbilder der Arbeitsamkeit und des Fleißes überhaupt werden.

Die Allegorie würde also doch immer nicht bloß eine erweiterte Metapher, sondern ein Bild von einer Idee seyn, das mit Zügen aus allen Tropen ausgemahlt ist. Glauben Sie ja nicht etwa, daß dieses nur der Fall in den bildenden Künsten sey, weil ich mein Beyspiel aus ihnen entlehnt habe. Ich kann Ihnen eine possierliche Allegorie in dem gewöhnlichen Sinne aus einem Briefe des alten Voltaire vorlegen, wo er von seiner Schottländerin und seinem Tankred, Werken seiner sieben und sechszigjährigen Muse, zu seinem

Freunde Argental in einem scherzhaften Tone spricht:

„Mein alter Freund! es thut mir sehr „wohl, daß meine Winterfrüchte „noch nach Ihrem Geschmacke sind; aber „es ist traurig, daß wir sie nicht mit ein„ander essen können. Sie sehen, daß „meine Tafel nicht immer mit Angst„birnen *) für die Trüblets, Chau„mesx und Frerons besetzt ist."

Bemerken Sie, daß hier der Dichter zwar die dramatischen Werke seines Alters metaphorisch Winterfrüchte nennt, daß er aber synecdochisch Essen für Genießen, und Angstbirnen für Knebel überhaupt sagt, und Beydes, um bey dem einmahl angegebenen Bilde zu bleiben.

Was ist denn aber eine Allegorie? werden Sie endlich fragen. — So leicht zu sagen muß das wohl nicht seyn; denn ich sehe, leider! daß man sich über einen recht bestimmten Begriff noch immer nicht hat vereinigen

*) Poires d'angoisse, eine Art Knebel in Frankreich.

können. Die Alten behalfen sich mit einer bloß etymologischen Erklärung. Sie zerleg=ten das griechische Wort Allegorie in seine Bestandtheile, und so fanden sie, daß sie ein oder mehrere Zeichen sey, wobey man sich et=was Anderes denkt, als sie unmittelbar aus=drucken. So wäre die Augenbinde und die Wage der Gerechtigkeit eine Allegorie, weil man sich dabey ihre Unpartheylichkeit und sorg=fältige Erforschung des Rechtes denkt. Das wäre so weit ganz gut; wenn es nur nicht tau=send andere Zeichen gäbe, wobey man sich et=was Anderes denkt, als sie ausdrucken, und die man doch nicht Allegorieen nennt. Denn wenn ich die Jugend den Lenz des Le=bens, das Sterben eine Reise nenne, so rede ich noch lange nicht durch Allegorie. Es ist eine mißliche Sache um alle etymologi=sche Erklärungen. Die, welche ein Wort zu=erst gebrauchten, dachten wohl nicht daran, damit das Wesen der Sache, die es bezeich=nen sollte, zu erschöpfen; sie kannten vielleicht dieses Wesen selbst noch nicht; und welche ganz andere, bestimmtere Bedeutung hat man

nicht diesen Wörtern gegeben, nachdem man ihren Ursprung längst aus den Augen verloren hatte?

So also die Alten. — Nun aber die Neuern? — Ich will nur gleich auf die Neuesten kommen. Der berühmteste, *) dessen allgemein geschätztes Werk Ihnen immer zur Hand ist, nennt die Allegorie „ein natürliches „Zeichen, oder ein Bild, in so fern es an die „Stelle der bezeichneten Sache gesetzt wird." Als „natürliches Zeichen" soll sie sich vermuthlich von den Wörtern, als „Zeichen, „das an die Stelle der bezeichneten Sa„che gesetzt wird," von dem Gleichniß unterscheiden. Natürlich soll dem Willkührlichen entgegengesetzt seyn, und dafür will ich es gern hier nehmen, obgleich die Kunstsprache gegen diese Bedeutung etwas einwenden möchte. Gebraucht aber die Allegorie nur solche Zeichen? Gebraucht sie nicht auch manche willkührliche, wenigstens solche, die für uns keine natürliche mehr sind? Eine

*) Sulzer.

Schlange ist noch jetzt für uns ein Sinnbild der Weisheit, der Sphynx war es bey den Alten; aber beyde gewiß nur willkührliche, wenigstens für die meisten Künstler, die sich nicht darum bekümmern, warum man sie dazu gewählt hat. Die Sinnbilder sind in den bildenden Künsten für die allegorische sichtbare Sprache das, was die Wörter für die gemeine hörbare sind. Sie können, nachdem sie der Gebrauch einmahl geläufig gemacht hat, eben so, wie diese, für uns jetzt willkührliche Zeichen seyn, ob sie gleich, wie diese, ebenfalls Anfangs natürliche gewesen sind. Die symbolische Bedeutung des Sphynx beruhete nur auf der fabelhaften Sage von seinem Räthsel, das, nachdem es so vielen Andern das Leben gekostet hatte, endlich Oedipus löste.

Macht aber hiernächst ein einziges „Bild, „das an die Stelle der bezeichneten Sache ge„setzt wird,“ sogleich eine Allegorie? — So müßten wir unter lauter Allegorieen wandeln, wenn wir durch die erste die beste Straße gehen. Hier hängt ein Schuster=, dort ein

Buchbinderschild. Das eine ist ein hölzerner Stiefel, das andere ein hölzernes Buch. Beydes sind Werke ihrer Kunst; der Stiefel, die Art statt der Gattung — denn der Schuster macht auch Schuhe und Pantoffeln — ist ein Bild, das statt der bezeichneten Sache da hängt; es bedeutet die Schusterkunst, wie das Buch die Buchbinderkunst. Weiter hin sehen Sie vor der Wohnung eines Kürschners einen Fuchsschwanz hängen, ein Bild statt der bezeichneten Sache. Es ist ein Theil, der das Ganze andeutet — Fuchspelze — dieses Ganze ist eine Art, die zu einer höhern Gattung — den Pelzen überhaupt — gehört, und diese sind der Stoff, worin der Kürschner arbeitet. So kann nach so vielen Vergesellschaftungen das Bild eines Fuchsschwanzes für die Sache gesetzt werden, die es bezeichnen soll. — Im Vorbeygehen: Sie sehen aus diesen Beyspielen, wie sehr die natürliche Vergesellschaftung der Ideen ihre Vertauschung erleichtern muß, da der gemeinste Mann zu dem gemeinsten Manne in einer so gelehrtscheinenden tropischen Sprache verständlich reden kann.

Doch, um wieder in den ernsthaften Ton zu kommen, Ihr Philosoph scheint es so wenig in Abrede zu seyn, daß er den kürzesten Tropus oder selbst die Vertauschung eines einzigen Bildes mit einer einzigen Idee für eine Allegorie halte, daß er selbst den bekannten schönen Vers:

Nach deinen Raupenstand und deinen Tropfen Zeit
Den nicht zu deinem Zweck, die nicht zur Ewigkeit.

für eine solche erklärt. —

Fünfundsiebzigster Brief.

An Ebendenselben.

Die Allegorie. Die Personificazion. Fortsetzung.

— Sie verlangen nun mein eigenes Glaubensbekenntniß über das Wesen der Allegorie, mein lieber Drivers! — Das kann ich Ihnen nun wohl nicht länger vorenthalten, nachdem ich Ihnen einmahl meine Unzufriedenheit mit dem, was man darüber bisher gesagt hat, nicht verhehlt habe; so ungern ich mich auch der Gefahr aussetze, den Sinn eines Wortes zu fixiren, das, wie so viele in der Sprache der schönen Künste, so oft aufs Gerathewohl gebraucht wird.

In die Aesthetik kann nur die ästhetische Allegorie gehören. Diese müssen wir, wenn wir genau wissen wollen, wovon die Rede ist, von der gemeinen unterscheiden; denn nur sie erscheint in dem Gebiete der

schönen Künste. Sie soll die Gedanken verschönern, die gemeine soll sie bloß darstellen: sie braucht daher nur verständlich zu seyn. So lange die Menschen keine Buchstabenschrift haben, müssen sie durch Bilder zu den Augen reden, und weil die Sachen, auf welche diese Bilder unmittelbar deuten, wieder Zeichen von Begriffen sind, so kann man allerdings sagen, daß man sich bey solchen Bildern noch etwas Anderes denke, als was sie zunächst darstellen. Dieser Begriff begreift also die gemeine Allegorie sowohl als die ästhetische.

Die gemeine Allegorie hat aber noch immer nicht aufgehört ein Bedürfniß zu seyn, auch nachdem sie die Buchstabenschrift scheint überflüssig gemacht zu haben. Denn, außer daß man es in manchen Fällen bequemer halten kann, durch Bilder zu den Augen zu reden, — insonderheit wenn man der vielköpfigen Menge auf Wappen, Münzen, an Häusern oder in Illuminazionen etwas zu sagen hat, — so werden sie die zeichnenden Künste nie entbehren können. Diese werden dann

ihre Sinnbilder, ihre Embleme Allegorieen nennen; aber es sind nur gemeine Allegorieen, deren Regeln in die allgemeine Zeichenlehre gehören, und von denen die Aesthetik keine Notiz nimmt.

Mir scheint es, als wenn man diesen Unterschied nicht fest genug halten kann, wenn man sich recht vollständig und bestimmt über die Allegorie verständigen und die Grenzen ihrer Charakteristik und ihrer Aesthetik ganz genau ziehen will.

Wir haben es hier bloß mit ihrer Aesthetik zu thun; und Sie sehen also leicht, von welcher Allegorie ich hier kann reden wollen.

Die ästhetische Allegorie ist also, — wenn wir ihren Begriff von allen angrenzenden Begriffen, des bloßen Sinnbildes, der Metapher, und der übrigen Tropen unterscheiden wollen — ein Ganzes verknüpfter tropischer Bestimmungen von Personen, und also bedeutender Bilder, welche Theile von einem oder mehreren Sinnenwesen sind, in welchen unselbstständige Verstandeswesen durch Dichtung als sichtbare Personen dargestellt werden?

Eine allegorische Erzählung ist eine solche, worin die Handlungen oder überhaupt die Wirkungen von gewissen Dingen in bekannten Bildern dargestellt werden, denen sie ähnlich sind, ohne so anschaulich zu seyn.

Ich gestehe gern, daß dieser Begriff auf die Allegorie nur in ihrer größten Schönheit und Vollkommenheit paßt. Doch lasse ich mir es auch gefallen, wenn man unter Person in einem weitern Umfange der Bedeutung, der auch dem kindischen Verstande angemessen ist, ein jedes sichtbare belebte Wesen verstehen will, worunter der Mensch doch immer die schönste und edelste Form darbieten wird. So wird mir der Schmetterling zwar ein bedeutendes Sinnbild der Seele seyn; ich werde doch aber immer die schöne Psyche mit Schmetterlingsflügeln für eine vollkommnere Personificazion der Seele, und den Amor, der die reizende Psyche umarmt, für eine schönere Allegorie von der Belebung der Seele durch die Liebe halten.

Die Personificazion oder die Personendichtung ist dem Menschen ein na-

türliches Bedürfniß. Er muß die Welt verschönern, wenn sie ihm gefallen soll; das Leblose hat ohne die Personificazion nicht die Täuschung, das Interesse, die Seele, die ihm einen höhern Reiz giebt. Um zu lieben und zu hassen, zu hoffen und zu fürchten, muß er den nützlichen oder schädlichen Gegenstand wohlthätig oder feindselig sehen. Sein Zorn entbrennt gegen den Stein, an den er sich gestoßen hat; er erblickt in ihm einen Feind, um auf ihn zürnen zu können; und er giebt den Blumen die Zärtlichkeit, den Myrthen die Zärtlichkeit, wenn er sie inniger lieben will. Diese allgemeinen Naturanlagen des Menschen benutzt die Kunst zu ihren Zwecken und Bedürfnissen.

Daß in den bildenden Künsten die Verstandeswesen durch die Personificazion müssen dargestellt werden, das wird man wohl ohne Schwierigkeit einräumen. Wie sollten sie sichtbar werden, wenn sie nicht in körperlicher Gestalt als Sinnenwesen erschienen? woher sollte die Kunst ihre Lebendigkeit und Schönheit nehmen, wenn sie sie nicht belebte

und in die schöne menschliche Form klei-
dete?

Die dramatische Kunst wird noch durch ein dringenderes Bedürfniß zur Personificazion genöthigt. Will sie Verstandeswesen auftreten lassen, so muß sie sie in menschlicher Gestalt aufführen, und sollen sie reden und handeln, so müssen sie Personen werden. Aber sie wird auch in jeder andern Dichtungsart, in dem lyrischen, in dem didaktischen Gedichte eine Verschönerung seyn; denn sie wird dem Abstractesten Gestalt und dem Unsinnlichsten Leben und Bewegung geben.

Das wird sich am besten zeigen, wenn ich Ihnen eine kurze Aufzählung der Verstandeswesen vorlege, deren Personificazion die Kunst bereits versucht hat. Sie wird unmöglich vollständig seyn. Denn wenn ihr Kreis auch für die bildenden Künste durch die Natur ihrer Darstellungsmittel geschlossen wäre, so ist er es doch für die Redekünste nicht.

Die erste Art dieser Verstandeswesen begreift die übersinnlichen Begriffe. Dahin ge-

hört das Glück, die Nothwendigkeit, die Weisheit, die Gerechtigkeit, die Zeit u. dergl. m. Ich will nur von der Nothwendigkeit ein Beyspiel anführen; denn die übrigen sind bekannt genug. In der ganz allegorischen Ode an die Fortuna zu Antium (I. 35.) läßt Horaz die personificirte Nothwendigkeit dem Glücke vortreten:

Dir bahnt den Weg die harte Nothwendigkeit,
Geschärfte Keil' und Nägel in ihrer Hand.

Ramlers Uebers.

Die andere Art dieser personificirten Verstandeswesen sind das Immaterielle, die menschliche Seele, ihre Vermögen, Eigenschaften, Fertigkeiten, Leidenschaften, Handlungen, Zustände. Die Personificazion der Seele in dem schönen Bilde der Psyche ist schon alt, so auch der Eigenschaften, z. B. des Liebreizes in der Venus, der Grazien, der Unschuld, der Treue.

Die Hoffnung und die seltene Treue, weiß
Gekleidet, dient dir; ja sie begleitet dich

Auch wenn du *) Feindin wirst, und weiland
Mächtige Häuser in Trauer hüllest.

Horaz Od. I. 35.

In den neuern Dichtern finden Sie aber auch Personificazionen der Vermögen der Seele, z. B. der Phantasie:

Und aus ihrem Zauberreich
Kam, gelockt von jungen Freuden,
In der Hand den Wunderstab,
Göttin Phantasie herab.

J. G. Jakobi.

Sie finden darin, auch außer dem Amor, Personificazionen von andern Leidenschaften, wie: von der Freude in der oben angeführten Stelle; von Fertigkeiten, von der Kunst, von Tugenden und Lastern; von Handlungen, als: von den Spielen, den Scherzen, den Träumen:

Warum, ihr Träume! neckt ihr mich?

Göcking.

Von Zuständen: von Leben, Gesundheit, Krankheit:

*) Die Glücksgöttin.

Entferne dich von Zoens Bette
Morbona.

Pfeffel.

Um es kurz zu machen, will ich Ihnen einen ganzen Chor unsinnlicher Wesen in körperlicher Gestalt und lebendiger Bewegung auf einmahl vorführen, ohne zu behaupten, daß er nicht noch zahlreicher seyn könnte. *)

Vergönne doch auch der süßen Cythere
Den Zutritt! und o! dem freundlichen Amor,
Der leichtgerüstet vor ihr hüpft!

*) Die englische Sprache hat ein glückliches Mittel, in ihren Geschlechtern die Personificazion anzudeuten. Sie spricht von den unpersönlichen Dingen ohne Geschlecht, und bezeichnet sie mit dem Fürworte its, von den persönlichen im männlichen oder weiblichen Geschlechte, und his oder her deutet auf eine Person oder ein verständiges Wesen. Dieses Mittel fehlt der deutschen Sprache. Die Personificazion in folgender Stelle Miltons

— — — The Thunder
Wing 'd with red ligh tning and impetuous rage
Perhaps had spent his shafts.

Verl. Par. I. 174.

Den Grazien, die der Gürtel entbehren,
Der Suada, mit hold einladenden Lippen,
Und allem jungen Göttervolk.

Komm, muntrer Witz und Muthwill und Lachen,
Und artiger Trotz, und fröhlicher Leichtsinn,
Und Du, schalkhafter kleiner Scherz.

Ramler.

Die dritte Art der personificirten Verstandeswesen sind die collectiven Ganzen, die nur der Verstand zusammenfaßt, und die sich die Einbildungskraft als Ein einzelnes Individuum vorstellt, wie die Natur, der Staat, das Volk. Sie wissen, wie es dem alten Aristophanes und dem neuern Swift

ist in Zachariä's Uebersetzung weit schwächer angedeutet:

Und der Donner geflügelt mit rothen leuchtenden Blitzen,
Und mit stürmischer Wuth, hat seine Köcher, so scheint es,
Ausgeleert.

Denn sein ist sowohl geschlechtslos als männlichen Geschlechts; his ist bloß männlichen Geschlechts und bezeichnet also eine Person.

gelungen ist, dem Gelächter des athenien=sischen und englischen Volkes ihr eigenes wer=thes Selbst, in der albernen Person des Dämos und des John Bull Preis zu geben. —

Sechsundsiebzigster Brief.

An Ebendenselben.

Die Allegorie. Die Personificazion.
Fortsetzung.

— So weit bedarf die Allegorie der Personificazion. Die Macht der Personificazion erstreckt sich aber noch weiter als das Bedürfniß der Allegorie. Ihrem Zauberstabe gehorchen auch körperliche Wesen aus den niedrigern Geschlechtern, nicht, um Selbstständigkeit, Sichtbarkeit und Gestalt zu erhalten, — denn die haben sie schon — sondern um zu der höhern Bewegung, dem höhern Leben, der edlern Form und der größern Würde geistiger und sittlicher Naturen erhoben zu werden. So personifizirt in sanfter Schwärmerey der platonische Lorenzo von Medicis die Veilchen, die er seiner Gebietherin überreicht:

Non di verdi giardin ornati e colti
Veniam, Madonna, in la tua bianca mano,
Ma in aspre selvi e valli ombrosi colti.

Wir kommen nicht aus grünen Gärten geschmü-
ckt und gepflegt,
Gebietherin! in Deine weiße Hand.
Wir sind in rauhen Wäldern und in Schatten-
thälern aufgewachsen.

Diese Personificazion der Verstandeswesen ist nun die Grundlage, womit die Allegorie anfängt. Die allegorische Person erhält aber erst Sinn und Gehalt, wenn sie durch die Bekleidung mit den Bildern von ihren Eigenschaften ausgemahlt oder durch ihre Handlungen in Bewegung gesetzt ist. So hat Poußin die allgemeine Wahrheit: die Zeit entreißt die Wahrheit dem Neide und der Zwietracht, in einem allegorischen Gemählde dargestellt. Die Zeit mit Flügeln, begleitet von einem Genius mit einer Sichel und dem Schlangenkreise; die Zwietracht mit dem Schlangenhaare, der Neid mit einem Dolche. Sie erhält also gewisse Attribute, die man in den bildenden Künsten Sinnbilder genannt hat. Diese Attribute können von Allem hergenommen werden, was an und um den allegorischen Personen bedeutend seyn kann, von

ihrer Stellung, ihren Werkzeugen, ihrer Wohnung, ihren Umgebungen. So spricht die Allegorie zu den Augen; sie ist die Rede der bildenden Kunst, deren Worte die Sinnbilder sind. Die Zeit ist ein Alter, dessen Attribute Flügel und eine Sense sind, die er in der Hand hält. Die Flügel sind das Sinnbild ihres schnellen Vergehens, die Sense ihrer zerstörenden Kraft.

Les figures allegoriques (dans la sculpture) s'expliquent beaucoup mieux par des symboles, que par des mouvemens et des actions. Il y a des signes convenus en ce genre, qui forment une sorte d'écriture générale qu'on entend. Il n'en est pas de même des actions correspondantes à ces signes. Ainsi une massue fait réconnaitre la force dans une figure beaucoup mieux, que ne le pourroit faire la réprésentation d'une action qui exigeroit le plus de force, comme d'étrangler un lion. Cela tient à ce, que dans les arts du dessin l'expression d'une action est une individualité, qui rend l'idée concrête, lors-

que le propre du symbole est de la rendre abstraite. Or les signes allégoriques sont élémentairement des figures abstraites: Worte des feinen Quatremère de Quincy in den Réflexions crit: sur les Mausolées en général. (In den Archives literaires No. XXVI. p. 286 f.)

Hieraus sehen Sie schon, daß die Allegorie in den bildenden Künsten weit engere Schranken haben muß, als in den redenden. Jene reden zu den Sinnen, diese zu der Einbildungskraft; jene können nur Formen darstellen, diese auch Bewegungen; jene dürfen nicht durch Ungestalt beleidigen, diese können die Schönheit der Formen dem Sinne, der Bedeutsamkeit und dem Interesse aufopfern. In der schönen Homerischen Allegorie der Gebete kann die bildende Kunst ihr Fortrutschen auf den Knieen so wenig, als den langsamen Gang der Strafe, die mit ihrer Rache von fern folgt, ausdrucken. Eben so wenig darf sie sich erlauben, die scheußlichen Gebehrden des Frevels, den Grimm in dem Gesichte der rächenden Göttin und das Flehen

in den starr gen Himmel gerichteten Augen der Bittenden ohne alle schöne Milderung in ihrer vollen Kraft darzustellen.

Da die Schönheit in einigen bildenden Künsten keinem noch so bedeutenden Zwecke ganz weichen, und in einigen nur allein herrschen darf: so muß ihr in vielen Fällen die Kraft der Bedeutsamkeit aufgeopfert werden. In den redenden Künsten ist das bey weitem nicht so nothwendig. Diese reden zu der Phantasie; und was die Sinne in einem wirklichen Gegenstande beleidigen würde, das weiß die Phantasie zu übersehen, wenn es durch seinen triftigen Sinn den Verstand und die Vernunft befriedigt und den Gegenstand von einer Seite darstellt, die durch Wohlgefallen oder Mißfallen, Liebe oder Haß, Hoffnung oder Furcht, das Gefühl anspricht.

Man hat vielfältig das Glück in Allegorieen dargestellt, in Gedichten, in Gemählden, in Bildsäulen, in Basreliefs, auf Münzen, auf geschnittenen Steinen. Ein französischer Dichter *) hat es auch versucht,

*) Lemoine.

seine Attribute in das Bild seiner Wohnung zu legen. Die Schilderung des Pallastes, den er für diese Göttin erbauet, ist in seinem Gedichte von großer Vollkommenheit; denn in diesem steht das Bild nur vor der Einbildungskraft da; als ein wirkliches Werk der Baukunst, deren Kunstzweck allein die Schönheit und ästhetische Vollkommenheit seyn kann, würde es zurückstoßend seyn, wenn seine Aufführung und sein Bestehen auch nicht unmöglich wäre. Ich will Ihnen diese Beschreibung übersetzt und abgekürzt vorlegen; Sie mögen selbst urtheilen.

„In einer brennenden und mit beweg„lichem Sande bedeckten Insel sieht man ei„nen Pallast von abentheuerlichem und selt„samem Bau ohne Regel und Maaß. „Man gebrauchte bey seiner Aufführung „weder Bleywaage noch Winkelmaaß, um „die Linien zu richten und die Steine zu „formen. Die Zimmer wurden unordent„lich zusammengestellt. Halbverfaulte Bal„ken prangen an der Façade, und wurm„stichiges Holz hat seinen Platz an dem

„Giebel, indeß kostbare Marmorblöcke un-
„gesehen, verachtet und vergessen auf dem
„Viehhofe liegen.“

Was sagen Sie zu einem Prachtgebäu-
de in diesem Geschmacke? Als Symbol von
der Willkühr, dem Eigensinne und der Unge-
rechtigkeit des Glückes ist es gewiß vortreff-
lich: aber als Werk der schönen Baukunst!
So ist die Allegorie des Neides in Ovids
Verwandlungen eines der vorzüglichsten poe-
tischen Gemählde; welcher Mahler oder Bild-
hauer aber, der die Bestimmung seiner Kunst
kennt, und dem es nicht ganz an Schönheits-
sinne fehlt, würde es zum Gegenstande seines
Pinsels oder seines Meißels machen?

Siebenundsiebzigster Brief.

An Ebendenselben.

Die Allegorie. Gemeine Allegorie. Aesthetische Allegorie.

Fortsetzung.

— In Ihren Bemerkungen über die Allegorieen der Alten liegt viel Wahres, mein lieber Drivers! Ich gestehe Ihnen gern, daß es auf allen Denkmählern nicht wenig Allegorieen giebt, die keine Ansprüche auf Schönheit machen können. Ein Anubis mit seinem Hundekopfe, ein Briareus mit seinen hundert Armen und ein indisches Götzenbild mit seinen vier Köpfen sind allerdings kein entzückender Anblick.

Alle solche Allegorieen müssen wir von den Allegorieen der schönen Künste unterscheiden. Diese haben zur Absicht, abstracte Begriffe in schöne Bilder zu kleiden, um sie durch schöne Sinnlichkeit gefällig darzustellen; jene sind ein gemeines Bedürfniß, sie haben nur einen cha-

rakteristischen oder symbolischen, keinen ästhetischen Werth; sie sind Bildersprache und Bilderschrift. Und auch hier muß man noch bemerken, daß die ursprüngliche Bildersprache gar keine Allegorie ist, und die Bilderschrift nur in der Bezeichnung unsinnlicher Begriffe allegorisch wird.

Die Sprache des Menschen beginnt mit der Benennung der Gegenstände der äußern Sinne. Diese Gegenstände sind Bilder; aber diese Bilder sind ursprünglich weder Metaphern noch Allegorieen. Das werden sie erst, wenn sie eine uneigentliche Bedeutung erhalten, und diese erhalten sie nicht eher, als wenn ihre ursprüngliche bildliche Bedeutung verdunkelt und vergessen ist, und die Wörter anfangen, unsinnliche Begriffe zu bedeuten, kurz, wenn sich eine unsinnliche Sprache gebildet hat. Dann haben sich die allgemeinen Begriffe von den Bildern losgewunden; sie werden durch abstracte Wörter bezeichnet, und wenn die Rede sie alsdann in Bilder kleidet, welche auf allgemeine und abstracte Begriffe deuten, so hat sie einen uneigentlichen Sinn:

sie ist Allegorie, und ihre Wörter sind Tropen. Das können sie also nicht seyn, so lange keine unbildliche Sprache vorhanden ist, eine Sprache, in welcher die abstracten Begriffe ohne Bilder können gedacht und mitgetheilt werden.

Die ersten Mythen oder fabelhaften Erzählungen der griechischen Theogonie sind daher keine Allegorie; sie sind eigentliche Bildersprache, bey welcher der rohe Sohn der Natur nichts dachte und nichts denken konnte, als das bloße Bild. So unsinnliche Begriffe, als die, welche wir durch Vor, Folgen, Entstehen, Aehnlich seyn, ausdrucken, konnte er nur durch die Bilder von Vater, Mutter, Sohn, Tochter, bezeichnen; und wenn er also sagen hörte: Das Chaos oder der Oceanus ist der Vater aller Dinge, die Winde sind Söhne der Aurora, Phaeton ist der Sohn der Sonne, die schönsten Nymphen sind Töchter der Venus; so sprach er in seiner Bildersprache nicht uneigentlicher, als wenn wir sagen: das Chaos und der Oceanus ist vor Allem gewesen, die Winde erheben sich nach dem Aufgange der

Morgenröthe, der Glanz entsteht aus der Sonne, und ein schönes Mädchen ist der Venus ähnlich.

Wenn dieser rohe Natursohn über die Ursachen der Dinge, die ihm in die Augen fielen, zu philosophiren versuchte, so konnte er sich wiederum nicht über seinen Bilderkreis erheben. Eine sinnliche Erscheinung war die Ursache von einer andern sinnlichen Erscheinung; ein Bild bezeichnete die Ursach von einem andern Bilde. Er sah die Erde gestaltet und befruchtet, er sah den Himmel über der Erde ausgebreitet, und er sagte: die Früchte werden von dem Uranus *) und der Gaia **) erzeuget.

Der beste Beweis von diesem einzigen eigentlichen Sinne der ersten griechischen Mythen ist, daß ihre allegorische Deutung nicht eher als mit den ersten Versuchen einer wissenschaftlichen Philosophie anfing; denn diese konnte nicht ohne eine unsinnliche Sprache seyn. Hesiodus wußte noch von keiner Allegorie der Theogonie; aber sobald eine

*) Himmel. **) Erde.

Kosmogonie entstehen konnte, die nicht Theogonie war, so fing man an, die Theogonie zu allegorisiren, und Thales, Xenophanes, Anaxagoras, Pythagoras, legten den Mythen ihre wissenschaftliche Physik unter, und verwandelten sie dadurch in Allegorieen.

Ursprünglich war also die griechische Mythologie Lehre in Bildersprache vorgetragen. Sie erweiterte sich mit der Zeit, indem man entweder mehrere Systeme, oder die verschiedenen Bilder, worin einerley System bey verschiedenen Völkerstämmen vorgetragen war, zusammen vereinigte, oder endlich neue allgemeine Begriffe, Gedanken und Lehren zu den ältern hinzufügte. So wie diese zu der Kenntniß des ganzen Volkes gelangten, hörten sie nach und nach auf, allgemeine Begriffe zu bezeichnen; sie wurden aus gemeinen Wörtern, die allgemeinen Dingen zukommen, eigenthümliche Nahmen von einzelnen Personen mit bestimmten Charakteren; das Land, wo sie entstanden waren, ward ihr Geburtsort, und dieser Geburtsort nebst ihrem Cha-

rakter bestimmte das Interesse ihrer Handlungen, wenn sie an den Schicksalen der Menschen Theil nahmen. So war die didaktische Mythologie der Griechen historisch geworden, und so fanden sie die Sänger der Iliade und der Odyssee, als sie dem Volke ihre Gedichte vorsangen. Didaktisch war sie noch späterhin für die Weisern bey dem Hesiodus; für das Volk mußte sie bereits historisch seyn; denn Homer hätte die griechischen Götter eben so wenig zu historischen Personen machen können, als Boileau und Voltaire ihre Zwietracht dazu machen konnten.

So war also ursprünglich die Mythologie der Griechen ein Inbegriff von Lehren, in ihrer Bildersprache vorgetragen; erst der spätere Witz der Philosophen und Ausleger machte sie zu einem Gewebe von Allegorieen.

Es giebt indeß einen andern Theil der Mythologie, selbst bey den Griechen, und einen noch größern bey den Aegyptern, der aus der Bilderschrift entstand, und dieser war gleich bey seinem Entstehen allegorisch.

Achtundsiebzigster Brief.

An Ebendenselben.

Gemeine Allegorie. Aesthetische Allegorie. Fortsetzung.

— Wir haben bereits die gemeine Allegorie von der ästhetischen unterschieden. Die erstere war das Werk der Nothwendigkeit, die letztere das Werk einer schönen Kunst. Jene ist eine bloße Bilderschrift, um Gedanken in Bildern zu mahlen, die man nicht mit Buchstabenschrift schreiben kann; diese ein Kunstmittel, um Gedanken verschönert darzustellen.

Die gemeine Allegorie ist natürlich älter als die ästhetische. Denn sie war da, ehe sich die Menschen zu einer Idee von Schönheit erhoben hatten. Das Bedürfniß, Gedanken in Bildern sichtbar zu machen, machte sie nothwendig zu einer Zeit, wo man noch keine Buchstabenschrift hatte, und wo man allgemeine Begriffe noch mit Hierogly-

phen schreiben mußte. Bey diesen konnte es nicht auf Schönheit ankommen, die man nicht kannte; Alles war bloß auf Bedeutsamkeit berechnet, die ihr einziger Zweck war. Diese alte Hieroglyphensprache zu enträthseln, ist uns jetzt gerade so unmöglich, als eine völlig ausgestorbene Sprache zu verstehen, von welcher kein Wörterbuch mehr vorhanden ist. Die Hieroglyphen der Aegypter sind für uns eben so willkührliche Zeichen als die Wörter einer Wortsprache, da ihre Bedeutung ohne Zweifel oft in den kleinsten Umständen der Natur und der Producte ihres Landes, so wie der Werke und des Verfahrens ihrer Künste, gegründet ist, und durch Combinazionen der Einbildungskraft ist bestimmt worden, die uns völlig fremd sind, und der wir mit der Art, Ideen zu verbinden, der wir gewohnt sind, nicht auf die Spur kommen können.

Die Aegypter, Inder, Sinesen haben sich nie über diese gemeine Allegorie erhoben. Sie war aber auch die einzige Allegorie der Griechen, so lange ihnen das Licht der Schönheit noch nicht aufgegangen war. Sie hatten

in diesen Zeiten einen Bacchus mit dem Kopfe eines Ochsen, ja an einigen Orten gar mit Ochsenfüßen, einen vierköpfigen Apollo; hier einen Jupiter mit drey Augen, dort einen Jupiter ohne Ohren, weil er Alles weiß, ohne es gehört zu haben: ungefähr, wie wir Genien mit Einem Auge, weil sie mit diesem Einem Auge eben so viel sehen als wir andern schlechtern Geister mit allen unsern zweyen. Das mag sehr charakteristisch seyn, aber ästhetisch ist es gewiß nicht.

Indeß lag schon in dieser gemeinen Allegorie der Griechen der Keim ihrer höhern ästhetischen. Es kann leicht auch einem nicht eben sehr tiefen Kenner der Kunstgeschichte die Frage aufstoßen: Warum sind die Aegypter bey der gemeinen Allegorie stehen geblieben, und warum sind die Griechen zu der ästhetischen empor gestiegen? Man könnte antworten: Die Griechen kannten die Schönheit, und die Aegypter haben sie nie kennen gelernt. Das ist eine Antwort, aber sie genügt nicht der ganzen Frage; sie ist zu allgemein. Ich lege Ihnen hier eine speziellere zur Prüfung vor.

Ich sagte: in der gemeinen Bildersprache der Griechen lag schon der Keim ihrer ästhetischen; und dieser Keim war die Personificazion. Ihre Götterlehre ging von der Bildersprache aus, so gut wie die Götterlehre der Aegypter. Aber sie personifizirten die Weltkräfte; die Theile und Kräfte der Natur waren bey ihnen menschenähnliche Wesen, die wie Menschen dachten und handelten. Die Mythologie der Aegypter war ein landwirthschaftlicher Kalender; ihre Götter waren geistlose Fetissos in Thieren und Pflanzen, denen diese Thiere und Pflanzen zu Symbolen dienten. Wie weit leichter war es nun den Griechen, nachdem sie einmahl das Göttliche unter menschlicher Gestalt ergriffen hatten, und nachdem ihnen die Schönheit erschienen war, das Geistige und Göttliche nach seinen verschiedenen Charakteren in das schönste Menschliche zu kleiden und der Götterallegorie durch die Personificazion die edelste und reizendste Form zu geben, kurz, sie zu einer ästhetischen zu machen?

Wir haben es also von nun an, mein lie-

der Drivers! nur mit der ästhetischen Allegorie zu thun. Diese muß dann allerdings die Vollkommenheiten der Allegorie überhaupt haben; sie muß schön, klar, richtig, unzweydeutig seyn; sie wird aber desto ästhetischer seyn, je mehr sie durch einen angemessenen Reichthum zu dem Verstande, und durch schöne und interessante Bilder zu der Phantasie, dem Gefühle und dem Herzen redet. Sie wird daher solche ekelhafte Bilder verwerfen, wodurch Milton, in seiner Allegorie der Sünde und des Todes, zum großen Vergnügen des eifersüchtigen Voltaire, sein verlornes Paradies verunstaltet hat.

Der Reichthum der Allegorie findet sich indeß von allen Seiten beschränkt, bald von der Seite der Ideen, bald von der Seite der Bilder. Es giebt Ideen, die sich aller sinnlichen Darstellung versagen; es giebt Bilder, die, so bedeutend sie sind, die schöne Kunst doch verschmähen muß. Zu den erstern gehört der Begriff des Hasses und selbst der Begriff der Tugend. Der Haß kann nicht, wie der Krieg in dem Mars und der

Bellona, durch Bilder dargestellt werden; denn er ist in dem Innern verschlossen, und äußert sich nicht, wie der Krieg durch sichtbare Gewaltthätigkeiten und ihre sichtbaren Werkzeuge. Die Tugend ist, nach unsern Begriffen, das Mittelmaaß zwischen zwey Extremen, die Tapferkeit z. B. zwischen der Feigheit und der Tollkühnheit, und diese zarte Linie, wodurch sie sich von den zwey Extremen scheidet, kann kein Bild versinnlichen.

Die Klarheit und die Unvieldeutigkeit ist ein so unentbehrliches Erfoderniß, daß ohne sie ein Bild aufhört, eine Allegorie zu seyn; denn das wird es erst, wenn man seinen geheimen Sinn mit Klarheit und Sicherheit erkannt hat. Ein sinnreicher Dichter stellt die Allegorie allegorisch vor, und sagt von ihr:

L'Allegorie habite un palais diaphane.
Lemierre.

Die Allegorie bewohnt einen durchsichtigen Pallast.

Die klärste und zuverlässigste Allegorie würde ohne Zweifel die seyn, worin die natürlichste

Vergesellschaftung der Bilder mit dem Begriffe Statt fände. Diese Vergesellschaftung müßte so allgemein seyn, daß der Sinn der Bilder zu keiner Zeit verfehlt werden könnte. Wie sehr richtet sich aber ihre Wahl nicht nach den herrschenden Meinungen, den Vorurtheilen, der Denkungsart, den Gebräuchen, den Sitten, den Gewohnheiten der Völker und des Zeitalters. Wie oft ist die Allegorie bey den Alten eine Anspielung auf eine erste zufällige aber allgemein bekannte Assoziazion der Ideen, die in die geläufige symbolische Sprache übergegangen ist. Dem Volke, das sie täglich vor Augen und im Gedächtniß hatte, ist die Allegorie klar und unzweydeutig; der späten Nachwelt, der ihre erste Veranlassung fremd ist, bleibt sie so lange dunkel, bis sie ein Zufall oder eine weitumfassende Bekanntschaft mit den Schätzen des Alterthums entdeckt hat.

Ich habe Ihnen in meinem vorigen Briefe ein allegorisches Bild der Nothwendigkeit aus dem Horaz mit Fleiß unvollständig angeführt, weil man sich über die Aus-

legung der Attribute in den Versen, die ich ausgelassen habe, nicht hat vereinigen können. Die ganze Stelle, die selbst Ramler nicht verstanden hat, lautet nun in seiner Uebersetzung also:

> Dir bahnt den Weg die harte Nothwendigkeit,
> Geschärfte Keil und Nägel in ehrner Hand,
> Auch fehlt ihr nicht der Todeshaken,
> Noch des geschmolznen Bleyes Marter.

Die Todeshaken und des geschmolznen Bleyes Marter müssen Sie gleich wegstreichen; es sind unerträgliche Bilder. Was bleibt aber nun übrig, als Haken oder vielmehr Krampen, welche nebst den Nägeln und Keilen Werkzeuge sind, womit etwas befestigt wird? Und als solche sind sie in die symbolische Sprache durch des Aeschylus Trauerspiel: Prometheus, gekommen. Denn sie sind das Geräth, womit der Unglückliche an den Felsen geschmiedet wird. —

Neunundsiebzigster Brief.

An Ebendenselben.

Aesthetische Allegorie.

Fortsetzung.

— Wenn auch eine Allegorie nichts von allem dem vermissen läßt, was die strengste Charakteristik von ihr fodern kann, so muß sie doch die schöne Kunst verwerfen, so lange sie nicht ästhetisch ist. Die Aesthetik schreibt aber der Allegorie der redenden Künste ganz andere Gesetze vor, als der Allegorie der bildenden Künste. Die Natur der Darstellungsmittel der erstern bringt es mit sich, daß sie durch Handlungen und Bewegungen, die Natur der letztern, daß sie durch Attribute und Sinnbilder zu den Augen reden. Und von dieser Seite würde die Horazische Allegorie der Nothwendigkeit von einer andern Seite dem Tadel der Kritik nicht entgehen können. Das ganze Bild steht mit allen seinen Geräthschaften un-

beweglich da, und giebt sich dem Anschauer zu entzifern. Es hat weder das Leben und die Bewegung, die ihm die Rede geben kann, noch die Anschaulichkeit, womit die zeichnenden Künste ihre Bilder darstellen können. Um den Mangel dieser Lebendigkeit zu fühlen, vergleichen Sie folgendes Ramlersche Gemählde von der Ate oder der Strafgerechtigkeit mit dem Horazischen Gemählde der Nothwendigkeit:

Doch Drat und Beil trägt dir mit schnellem Schritte,
Die Blicke drohend, taub das Ohr,
Der Brüder Blut, der Ehen Schmach, den Raub der Hütte
Zu rächen, Ate, vor.

Wollen Sie indeß lieber einen Alten von einem noch Aeltern, als von einem Jüngern übertroffen sehen, so vergleichen Sie die Homerische Allegorie der Gebete.

Das aber, was alle Allegorieen mit der vollendetsten Schönheit krönt, ist, daß sie zu dem Gefühle und dem Herzen reden. Und

das thun ihre Ideen und Bilder, wenn sie durch den Zauber ihrer Lieblichkeit, ihres Reizes, ihrer Sanftheit oder ihrer Größe die Einbildungskraft fesseln, und mit ihr die Saiten der süßesten oder der edelsten und ehrwürdigsten Gefühle berühren. Vielleicht mache ich mich durch folgendes Beispiel verständlicher, das Sie von der Möglichkeit überzeugen wird, einer solchen Foderung zu genügen. Wir mahlen jetzt die Hoffnung mit einem Anker, worauf sie sich stützt. Die Alten gaben ihr eine Lilie in die Hand. Die moderne Allegorie mag immer allen Vorschriften der Charakteristik eben so gemäß seyn, als die alte, aber so schön ist sie nicht. Wie kann ein unbehülfliches Schiffswerkzeug der Phantasie so willkommen seyn, als die liebliche Farbe und das zarte Gewebe eines so holden Kindes der Flora, das darum das Bild der Hoffnung ist, weil es zugleich auf eine Idee deutet, welche das Herz mit der Aussicht auf die angenehme Zukunft der Fruchtzeit erfreut?

Solche Allegoricen schmücken nun vorzüglich die Werke der redenden Künste, worin Bilder, Handlungen, Bewegungen und Idéen sich einander zu Hülfe kommen, und zwar nicht bloß in der Poesie, sondern auch in der Prosa. Ich will Ihnen hier sogar eine von grosser Schönheit aus einer philosophischen Abhandlung abschreiben:

Il n'eſt que trop vrai, que la raiſon ne fait pas entendre ſa voix dans le tumulte des paſſions. Aſſiſe ſur le rivage ſes conſeils ſont perdus pour ceux qui ſont en pleine mer; elle ne recueille guères que des naufragés. Mais quoiqu'elle ſoit ſouvent detronée, ſes droits n'en ſont pas moins impréſcriptibles, et quand la volonté, miniſtre des paſſions, la condamne à l'exil, elle ſe refugie dans le repentir.

Rivarol Diſc. prél.

Es iſt nur zu wahr, daß die Stimme der Vernunft in dem Tumulte der Lei-

denschaften nicht gehört wird. Von dem Ufer her, wo sie sitzt, geht ihr Rath für die verloren, die auf dem offenen Meere sind; sie rettet nur wenig Schiffbrüchige. Ob sie indeß oft entthront wird, so bleiben darum ihre Rechte doch unverjährbar, und wenn der Wille der Diener der Leidenschaften wird, und sie zur Auswanderung verdammt, so sucht sie Schutz bey den Leidenschaften.

Achtzigster Brief.

An Ebendenselben.

Umfang der Allegorie.

— Ich glaubte, mein lieber Drivers! daß von der Allegorie nichts mehr zu sagen sey; allein ich sehe eben, daß ich Ihnen noch einige Gedanken über ihren Umfang vorzulegen habe, und da die Post noch nicht abgeht, will ich sie diesem Briefe noch anhängen, und zwar ganz kurz, damit die Nachschrift nicht so lang werde, als der schon zu lange Brief.

Die Allegorie im Allgemeinen findet schon ihre Grenzen in der Natur ihrer Zeichen, und die schließen sie in einen sehr engen Raum ein. So klein indeß der Raum immer seyn mag, auf den sie die Charakteristik einschränkt, so verstattet ihr doch die Aesthetik einen noch weit kleinern.

In den zeichnenden Künsten kann sie sich nicht sehr ausbreiten, weil in einer Statue,

auf einem Basrelief, auf einem geschnittenen Steine oder auf einem Gemählde nur für eine kleine Anzahl von Bildern Platz ist. Doch das sind nur mechanische Schranken; die, welche sie durch die Natur ihrer Zeichen erhalten, sind wesentliche. Denn ich habe Ihnen schon neulich bemerkt, daß viele Begriffe gar nicht, und noch mehrere nicht in schönen Bildern können dargestellt werden.

Aber vielleicht sind die redenden Künste von dieser Seite begünstigter. — Etwas, Ja! Aber nur um ein Geringes. Sie haben keine mechanischen Schranken; denn ein Gedicht kann so lang seyn, als die Geduld des Hörers oder Lesers es auszuhalten vermag. Auch haben diese Künste ein Darstellungsmittel mehr, als die zeichnenden; denn sie können auch durch Handlungen und Bewegungen zu den Augen reden.

Und doch darf der Umfang auch einer allegorischen Rede in Poesie und Prosa nur sehr gering seyn. Die Allegorie soll Gedanken darstellen. Das kann beschreibend oder dramatisch geschehen, durch Bilder oder durch ei-

ne poetische Handlung. Die beschreibende Allegorie hat schon alle die Schwierigkeiten der sinnbildlichen Sprache, wovon ich Ihnen geschrieben habe, mit der Allegorie der zeichnenden Künste gemein, und das Schlimmste ist, daß sie durch ihre Länge ermüdend und räthselhaft wird. Wenn das oft schon sehr kurze Allegorieen sind, was werden die langen nicht erst seyn? Sie finden sich daher bei einer Nazion am häufigsten ein, wenn das Genie zu großen Kunstwerken von ihr gewichen, das Gefühl für das wahre Schöne in ihr erloschen ist, und nur noch das Kleinliche kalter und gekünstelter Witzeleien allein bewundert wird. Als der Geschmack der Römer am tiefsten gesunken war, gab man ganzen Büchern eine allegorische Einkleidung. Ein pedantischer halbgelehrter Schöngeist *) schrieb eine ganze Encyklopädie aller Wissenschaften unter dem Bilde der Hochzeit des Merkurs und der Gelehrsamkeit, und alle Gelehrsamkeit der Gelehrtesten reicht

*) Martianus Capella.

so wenig hin, es ganz zu verstehen, als alle Geduld der Geduldigsten, es bis ans Ende zu lesen. Es ist schwer zu sagen, wozu ein solches Product des geschmacklosesten Witzes eigentlich da ist. Soll es unterrichten? — Dazu ist die Wortsprache geschickter. Denn die Natur der abstracten Erkenntniß bringt es mit sich, daß der Unterricht darin durch Worte, welche die Begriffe abgesondert darstellen, erleichtert, und durch Bilder, in denen sie errathen werden müssen, erschwert wird. — Sollen sie vergnügen? — Wie können sie das, wenn sie Mühe und Langeweile machen?

So steht es mit der beschreibenden Allegorie. Mit der dramatischen steht es nicht besser, ja vielmehr noch schlimmer. Die Werke der dramatischen Kunst, sie mögen eine epische oder dramatische Form haben, sie mögen also Erzählungen oder Schauspiele seyn, sollen interessiren, und zwar nicht bloß den Verstand, sondern auch das Gefühl und das Herz. Die allegorischen Erzählungen können daher nur den Umfang von Aesopischen Fabeln haben, denen sie auch so ähnlich sind,

daß sie oft damit verwechselt werden. Und so können sie, wie Voltaire's Theleme et Macare, oder die Einbildung und das Glück von Hagedorn, noch immer gefallen. Ich lege sie Ihnen hier bey, und Sie werden vielleicht nicht ohne Vergnügen sehen, wie beyde Dichter sie nach ihrer eigenthümlichen Manier behandelt haben. Der französische glänzt durch seinen gewöhnlichen Witz und seine boshafte Laune, der deutsche füllt den Verstand und die Phantasie durch große Bilder und tiefen Sinn.

Wehe aber dem, der ein langes episches Gedicht soll lesen oder ein dramatisches soll vorstellen sehen, das nur Interesse für den Verstand hat, und dem Gefühle nichts sagt! Auf der Bühne hat man diese allegorische Gattung in die Prologen verbannt, worin gewöhnlich alle Götter des Olymps den hohen Herrschaften witzige Komplimente machen müssen. Ein großer Dichter kann zwar auch dieser Gattung eine höhere und edlere Bestimmung geben. Welcher Aufwand von Kunst, Talent, Geist und Witz gehört indeß nicht da-

zu, um sie angenehm oder wenigstens erträglich zu machen! Wie wird das aber in einem langen Werke möglich seyn, wo die Allegorie überall erfodert, daß das Interesse des Gefühls und des Herzens dem Interesse des Verstandes aufgeopfert werde? Wo hingegen das Interesse des Gefühls und des Herzens überall herrschend ist, wer wird sich da um allegorische Deutungen bekümmern, oder vielmehr, wem werden nicht diese Deutungen alles Vergnügen stören? Wer wird an die allegorischen Auslegungen denken, womit der Schulwitz düsterer Pedanten das schönste Werk der Musen zu verderben weiß, wenn ihn die hohen Schönheiten der Iliade entzücken? Wer wird in Spensers Feenkönigin, wenn er sie mit Vergnügen lesen soll, etwas sehen, als bloß ihre poetische Handlung, ohne alle die Allegorie, die der Dichter darin versteckt hat? Wer wird den geheimen Sinn von dem Reiche Alcinens und Logistillens im Ariosto entziffern wollen, wenn ihn das Interesse für den Ruggiero fesselt? Wer wird sich um die mystischen Deu=

rungen bekümmern, die der Dichter des befreyeten Jerusalems, vielleicht mit Thränen in den Augen, seinem himmlischen Gedichte hinterher anheften mußte, um dem Zorne der Andächtler zu entgehen, und die Sünde zu büßen, für das edelste Vergnügen des edelsten Theils der Menschheit gearbeitet zu haben? —

* * *

Beylage zum achtzigsten Briefe.

Theleme et Macare.

Theleme eſt vive, elle eſt brillante,
Mais elle eſt bien impatiente;
Son oeil eſt toujours ébloui,
Et ſon coeur toujours la tourmente.
Elle aimoit un gros réjoui,
D'une humeur toute différente,
Sur ſon viſage épanoui
Eſt la ſérénité touchante;
Il écarte à la fois l'ennui,
Et la vivacité bruyante.
Rien n'eſt plus doux que ſon ſommeil,
Rien n'eſt plus doux que ſon reveil;

Le long du jour il vous enchante,
Maçare eſt le nom qu'il portoit
Sa maîtreſſe inconſidérée
Par trop de ſoins le tourmentoit;
Elle vouloit être adorée.
En reproche elle éclata:
Macare en riant la quitta,
Et la laiſſa déseſpérée.
Elle courut étourdiment
Chercher de contrée en contrée
Son infidèle et cher amant,
N'en pouvant vivre ſéparée.

Elle va d'abord à la cour.
Auriés vous vu mon cher amour?
N'avez-vous point chez vous Macare?
Tous les railleurs de ce ſéjour
Sourient à ce nom bizarre.
Comment ce Macare eſt-il fait?
Où l'avez-vous perdu, ma bonne?
Faites-nous en peu ſon portrait.
Ce Macare qui m'abandonne,
Dit-elle, eſt un homme parfait,
Qui n'a jamais haï perſonne,
Qui de perſonne n'eſt haï,
Qui de bon ſens toujours raiſonne,
Et qui n'eut jamais de ſouci.
A tout le monde il a ſu plaire,

On lui dit: ce n'eſt pas ici
Que vous trouverez votre affaire,
Et les gens de ce caractère
Ne vont pas dans ce pays-ci.

Theleme marcha vers la ville.
D'abord elle trouve un couvent,
Et penſe dans ce lieu tranquille
Rencontrer ſon tranquille Amant.
Le ſous-prieur lui dit: Madame,
Nous avons longtemps attendu
Ce bel objet de votre Flamme,
Et nous ne l'avons jamais vu.
Mais nous avons en récompenſe
Des vigiles, du temps perdu,
Et la diſcorde et l'abſtinence.
Lors un petit moine tondu
Dit à la dame vagabonde:
Ceſſez de courir à la ronde,
Après votre amant échappé;
Car ſi l'on ne m'a pas trompé
Ce bon homme eſt dans l'autre monde.

A ce diſcours impertinent
Théléme ſe mit en colère:
Apprennez, dit-elle, mon frère,

Que celui qui fait mon tourment
Eſt né pour moi, quoiqu'on en diſe:
Il habite certainement
Le monde où le deſtin m'a miſe,
Et je ſuis ſon ſeul élément:
Si l'on vous fait dire autrement,
On vous fait dire une ſottiſe.

La belle courut de ce pas
Chercher au milieu du fracas
Celui qu'elle croyait volage.
Il ſera peut-être à Paris,
Dit-elle, avec les beaux eſprits,
Qui l'ont peint ſi doux et ſi ſage.
L'un d'eux lui dit: Sur mon avis
Vous pourriez vous tromper peut-être,
Macare n'eſt qu'en nos écrits;
Nous l'avons peint ſans le connoître.

Elle aborda près du palais,
Ferma les yeux, et paſſa vite:
Mon amant ne ſera jamais
Dans cet abominable gîte:
Au moins la cour a des attraits,
Macare aurait pu ſ'y méprendre;
Mais les noirs ſuivans de Themis

Sont les éternels ennemis
De l'objet qui me rend ſi tendre.

Thélème au temple de Rameau,
Chez Melpomene, chez Thalie,
Au premier ſpectacle nouveau,
Croit trouver l'amant qui l'oublie.
Elle eſt priée à ces repas
Où préſident les délicats
Nommés la bonne compagnie.
Des gens d'un agréable accueil
Y ſemblent au premier coup d'oeil
De Macare être la copie,
Mais plus ils étoient occupés
Du ſoin flatteur de le paroitre,
Et plus à ſes yeux détrompés,
Ils étoient éloignés de l'être.

Enfin, Thélème au deſeſpoir,
Laſſe de chercher ſans rien voir,
Dans ſa retraite alla ſe rendre.
Le premier objet qu'elle y vit,
Fut Macare auprès de ſon lit,
Qui l'attendoit pour la ſurprendre,
Vivez avec moi déſormais,
Dit-il, dans une douce paix,
Sans trop chercher, ſans trop prétendre,
Et ſi vous voulez poſſéder
Ma tendreſſe avec ma perſonne,

Gardez de jamais demander
Au-delà de ce que je donne.

Les gens de grec enfarinés
Connoitront Macare et Théléme;
Et vous diront ſous cet emblême
A quoi nous ſommes deſtinés.
Macare *) c'eſt toi qu'on déſire
On t'aime, on te perd, et je crois
Que je t'ai rencontré chez moi,
Mais je me garde de le dire.
Quand on ſe vante de t'avoir,
On en eſt privé par l'envie;
Pour te garder il faut ſavoir
Te cacher, et cacher ſa vie.

Die Einbildung und das Glück.

Die Einbildung iſt in das Glück verliebt,
Das ſie ſo oft geſucht, das ihr ſo oft entgangen:
Des Glückes Sprödigkeit, die ihren Fürwitz übt,
Reizt ihre Hoffnung ſtets, und täuſcht ſtets ihr Verlangen.

*) On fait aux lecteurs la juſtice de croire qu'ils ſavent que Macare eſt le Bonheur, et Théléme le Déſir ou la Volonté.

Als sie noch jung und unerfahren war,
Ging sie ihm seufzend nach bis in das Reich der Liebe.
Doch hier entfernten es bald schlüpfrige Gefahr,
Bald leichter Wankelmuth, bald eifersüchtge Triebe.

Die Arme wächst, die Leidenschaft nimmt zu:
Sie wagt sich an den Hof, zu den geschmückten Höhen,
Wo Pracht und Ehrgeiz rauscht. Dort fehlen Treu und Ruh,
Und Titel lassen sich, anstatt des Glückes, sehen.

Sie eilt darauf ins Land der Ueppigkeit,
Dort mit dem Glücke sich durch Reichthum zu verbinden;
Dort war auch Ueberfluß, Gepränge, Schwelgen, Neid,
Der bürgerliche Stolz, doch nicht das Glück zu finden.

Sie rennt zurück und kommt auf eine Bahn,
Die ihren müden Fuß in niedre Gründe führet.
Die stille Gegend ist der Schönen unterthan,
Die sich mit keinem Schmuck, als Zucht und Demuth, zieret.

Die Gottesfurcht hat dort ihr Heiligthum,
Der Weisheit holdes Kind, die Lust der Ewigkeiten.

Der milde Himmel kennt und schützet ihren Ruhm,
Und Wahrheit, Lieb' und Recht weicht nie von ihrer Seiten.

Die Einbildung fragt nach dem Glück allhier;
Die fromme Schöne spricht: Ich will dir Rath ertheilen,
Erwart' es, such' es nicht; geselle dich zu mir:
So wird dir schon das Glück von selbst entgegen eilen.

Ihr wird gefolgt; nichts konnte besser seyn.
Bald sieht man einen Glanz das Heiligthum erklären.
Es stellet sich das Glück mit offnen Armen ein,
Umfängt die Hoffende, und sättigt ihr Begehren.

Einundachtzigster Brief.

An Ebendenselben.

Vergleichung. Gleichniß.

— Allerdings, mein lieber Drivers! gehört die Vergleichung und das Gleichniß, wie Sie sagen, auch zu den Mitteln, wodurch die Vorstellungen einen höhern Grad der Kraft und der Klarheit erhalten. Allein sie unterscheiden sich doch in sehr wesentlichen Puncten von der Metapher und der Allegorie, und erhalten durch diesen Unterschied eine Eigenthümlichkeit, die wir nicht übersehen dürfen.

Dieser Unterschied besteht aber darin, daß die Metapher eine Idee gegen ein ähnliches Bild vertauscht, die Vergleichung hingegen beyde neben einander hinstellt. Jene unterdrückt den Begriff und giebt nur das Bild; diese giebt uns Bild und Begriff. Christus sagt: „seyd klug, wie „die Schlangen, und ohne Falsch, wie die

„Tauben." Hier sind zwey Vergleichungen. Hätte er gesagt: „Seyd Schlangen, aber „bleibt dabei auch Tauben;" so hätte er sich durch zwey Metaphern ausgedruckt.

Wundern Sie sich nicht, daß ich noch Vergleichungen und Gleichnisse von einander unterscheide. Die Sprache unterscheidet sie, und das berechtigt uns schon zu der Vermuthung, daß beyde nicht völlig einerley seyn müssen. Sie nennt die kurze, mit Einem Worte angedeutete Aehnlichkeit mit einem Gegenstande, der bloß genannt wird, eine Vergleichung. Nur erst dann, wenn das Bild dieses Gegenstandes ausführlicher ausgemahlt wird, nennt sie es ein Gleichniß.

Qual raggio in onda, le ſcintilla un riſo
Ne gli umidi occhi tremulo e laſcivo.

Taſſo.

Indeß ein Lächeln, wie im klaren Weiher
Des Mondes Strahl, im feuchten Auge bebt.

Gries.

ist eine bloße Vergleichung. Eben so:

Quinci i tre Cavalier su' il lido spose,
E sparve in men, che non si forma un
detto.

Ebend.

Sie setzt sodann die Ritter aus am Strande
Und schwindet schneller als ein Wort ver-
hallt.

Ebend.

So leise berührend ist der Dichter bey der bloßen Vergleichung. Sehen Sie aber, wie umständlich ausbildend er in dem Gleichnisse schildert:

Und nun rizte der pfeil die obere haut des
Atreiden
Daß ihm sogleich verströmte das dunkelnde blut
aus der wunde.
Wie wenn ein elfenbein die Mäonerin oder
die Karin
Schön mit purpur gefärbt, zum wangenschmucke
des rosses;
Dort nun liegts im gemach, und viel der reisi-
gen männer
Wünschten es wegzutragen; doch königen hegt sie
das Kleinod,
Beides ein schmuck dem Rosse zu seyn und ehre
dem lenker.

Homer Il. IV. 139—145.
nach Vossens Uebers.

Ich habe dieses Beyspiel mit Fleiß gewählt, weil es uns am besten tiefer in die Natur und die Bestimmung der Gleichnisse in den Werken der redenden Künste einführen kann. Es hat nämlich, gleich mehrern von eben der Art, die tadelnde Kritik des ängstlichen unpoetischen Geschmacks verschiedener französischer Kunstrichter erfahren müssen. Sie setzen zweyerley daran aus. Zuvörderst sagen sie, wozu ist es nöthig, das rothe Blut auf der weißen Haut mit dem rothen Purpur auf dem weißen Elfenbeine zu vergleichen, da das erste Bild schon anschaulich genug ist, und da beyde Bilder einander so ähnlich sind, daß, wer eine Idee von dem einen hat, sie sich auch leicht von dem andern machen wird?

Hiernächst, setzen sie hinzu: warum überladet der Dichter sein Gemählde in dem Gleichnisse mit Umständen, die nicht zur Sache gehören, und zu der Darstellung der Aehnlichkeit des Bildes mit dem Gegenbilde gar nichts beytragen. Sie nennen solche Gleichnisse, um sie einmahl für immer zu brandmarken, des

comparaisons à longue queue," Gleichnisse mit langen Schleppen.

Diese einseitige Kritik verfehlt gänzlich die höhere Bestimmung, welche die Gleichnisse der Dichter haben, indem sie die ästhetischen mit den gemeinen verwechselt. Das gemeine Gleichniß mag immer bloß zur Erläuterung dienen, das ästhetische soll verschönern. Das poetische Gleichniß soll nicht bloß ein gemeines seyn, es soll nicht bloß erläutern, es muß eine ästhetische Kraft haben: und die hat es nur, wenn es schön, erhaben, rührend oder lächerlich ist.

Ein ästhetisches Gleichniß muß also schon, als für sich bestehend, ein schönes Gemählde seyn; das ist das schöne Motiv, wodurch es herbeygeführt und von dem Dichter aufgestellt wird. Liegen die schönsten, erhabensten, rührendsten oder lächerlichsten Züge des Gemähldes außerhalb der Linie der Vergleichung, so würde der Dichter kein Dichter seyn, wenn er, aus prosaischer Aengstlichkeit, sie da unbenutzt lassen, und in sein Gemählde durch

solche Bilder, bloß weil sie außer der Verglei=
chungslinie liegen, nicht alle anziehende Far=
ben und Gestalten bringen, und ihm Reich=
thum, Vollständigkeit und Rundung geben
wollte. —

Zweyundachtzigster Brief.

An Ebendenselben.

Vergleichung. Gleichniß.
Fortsetzung.

— Ich muß Sie, mein lieber Drivers! nach dem womit ich meinen letzten Brief geschlossen habe, noch auf einen höhern Gesichtspunct führen, aus dem wir die ästhetischen Gleichnisse zu betrachten haben, wenn wir alle nach ihrem wahren Werthe schätzen wollen, so viel ihrer auf diesen Nahmen mit Recht Anspruch machen können. Diesen giebt uns Aristoteles an, der zuerst die Quellen des Wohlgefallens an den Werken der redenden Künste in ihren tiefsten Gründen aufgesucht hat. Er glaubt die allgemeinste Quelle des Vergnügens, das uns Metaphern und Gleichnisse, so wie überhaupt alle Werke schöner Künste, gewähren, in der leichten Vermehrung unserer Erkenntniß gefunden zu haben.

Ich kann kaum begreifen, wie gelehrte Kunstrichter, die den Nahmen des griechischen Philosophen alle Augenblicke im Munde führen und sich überall auf seine poetischen und rhetorischen Gesetzbücher berufen, diesen Ausspruch haben übersehen, oder, wenn sie ihn nicht übersehen haben, wie ihr kritisches Gewissen ihn bey ihrer Beurtheilung der schönsten Gleichnisse hat vergessen können. Wenn die leichte Vermehrung unserer Erkenntniß, wenn das unterhaltende Spiel der Phantasie, wenn die leichte Beschäftigung unserer Seelenkräfte die Quelle alles ästhetischen Vergnügens ist, wenn der Werth aller Werke schöner Künste nach dem Maaße bestimmt wird, worin sie dieses Spiel der Phantasie befördern: warum soll der Werth der ästhetischen Gleichnisse nicht auch danach gemessen werden?

Schon die Vermehrung der Bilder setzt die Phantasie in ein lebendigeres Spiel, und die Gleichnisse geben uns deren, statt Einem, zwey. Sie ist daher schon ihr erstes und allgemeinstes Motiv. Und das fühlt der Redner und Dichter so lebhaft, daß er da, wo

er, wenn er bloß erläutern wollte, mit Einem ausreichen könnte, nicht selten eine Reihe von mehrern hinter einander aufführt. Aber auch dem Verstande, der die Züge des Bildes und des Gegenbildes zusammenfaßt, und dem Witze, der beyde durch ihre Aehnlichkeit verbindet und der Phantasie das Hin- und Hergehen zwischen ihnen erleichtert, gewähren die Gleichnisse ein willkommenes Gefühl leichter Thätigkeit, das noch von jeder andern Wirkung derselben unabhängig ist. Diese Aehnlichkeit der Bilder, welche der Phantasie immer mit dem Einen zugleich das Andere vorhält, giebt endlich dem Einen bey jedem Blicke ein Licht, das es von dem Andern erhält, und vermehrt so die Klarheit, die keines von beyden für sich allein würde gehabt haben, wie beleuchtete Körper durch ihre Reflexe sich wechselseitig heller machen.

Doch wenn wir die Gleichnisse auch nur als unterhaltende Gemählde betrachten, so sind sie schon nicht ohne ästhetisches Verdienst. Allein der Redner und Dichter wird sie auch mit andern Vollkommenheiten ausstatten, die

durch mehr als Eine Kraft noch stärker anziehen.

Zuvörderst mit der Größe. Das ästhetische Gleichniß wird nicht allein schon als bloßes Gemählde durch die höhere Gestalt und Kraft der Gegenstände, die es darstellt, Bewunderung erregen, es wird auch das Grundbild durch die Größe des Gegenbildes heben, sobald der Dichter einen großen Vergleichungspunct darstellt, in welchem sich beyde vereinigen. Bey dem erhabenen Gleichnisse, womit Virgil in seinem Landbaugedichte die Arbeiten der Bienen mit den Arbeiten der Cyklopen vergleicht, ist dieser Vergleichungspunct der für Beyder Bedürfniß gleich große Zweck: bey den Bienen der Bau ihrer kunstvollen Wohnung, bey den Cyklopen das Schmieden der Donnerkeile.

> Rastlos glüht das Gewerb' und von Thymian
> duftet der Honig.
> Wie der Cyklopen Schaar die sprühenden Barren
> des Eisens . . . .
> Aemsig zu Blitzen reckt, ein Theil mit Bälgen
> von Stierhaut,

Lüft' einhaucht und verbläst, ein Theil in den zischenden Kühltrog
Taucht das Erz; es erseufzt von Amboßschlägen der Aetna;
All' erheben den Arm mit großer Kraft um einander,
Hämmern im Tact, und drehn mit fassender Zange das Eisen:
Weniger nicht, wenn mit Großem erlaubt ist Kleines zu messen,
Drängt die cekropischen Bienen die angestammte Gewinnsucht.

Sagen Sie nicht, mein lieber Drivers! da, wo das Gleichniß den Geist durch seine Größe hebt, da kann man ihm allenfalls eine Ueberschreitung der Vergleichungslinie verstatten, aber auch nur da. Denn auch kleine Bilder können uns anziehen. Da, wo das Gemählde in dem Gleichnisse nicht imponirt, da kann es hiernächst durch ein anmuthiges Bild und durch eine süße Empfindung wohlthun. Sehen Sie hier ein solches aus dem Homer, dem es an keiner von diesen Arten an Schönheit fehlt.

Doch nicht dein, Menelaos, vergaßen die seligen Götter,

Ewig an Macht, vor allen des Zeus siegprangende Tochter,
Welche, vor dich hintretend, das Todesgeschoß dir entfernte.
Gleich so wehrete sie's vom Leibe dir, wie wenn die Mutter
Wehrt vom Sohne die Flieg', indem süßschlummernd er daliegt.

Voß.

Welches liebliche Bild, in die süßeste, zarteste Empfindung verschmelzen! Lesen Sie noch Folgendes aus dem Ariost; es ist reicher und ausgemahlter:

La Verginella è simile alla rosa,
Che 'n bel giardin su la nativa spina,
Mentre sola e sicura si riposa,
Nè gregge nè pastar se le avvicina;
L' aura soave, e l' alba rugiadosa,
L' acqua, la terra al suo favor s' inchina;
Giovani vaghi, e Donne inamorate
Amano averne e seni e tempie ornate.

Ma non si tosto dal materna stela
Rimossa viene, e dal suo ceppo verde,
Che quanto avea dagli uomini e dal Cielo

Favor, grazia, e bellezza, tutto perde.
La vergine, che 'l fior, di cui piu zelo,
Che de 'begli occhi e della vita aver de',
Lascia altrui corre, il pregio, ch' avea innanti,
Perde nel cor di tutti altri amanti.

Orl. Fur. C. I.

Die Jungfrau gleicht der Rose; weil im Garten
Vom mütterlichen Stengel ungelößt
Sie einsam noch und sicher ihren zarten
Und keuschen Reiz sich selber kaum entblößt,
Nahn weder Hirt noch Heerden, ihrer warten
Der milde Thau, der schmeichlerische West.
Die Hirtin wünscht, die Brust damit zu schmücken,
Der Hirte sie zum Schmuck des Haars zu pflücken.

Kaum aber ist dem Stengel sie entzogen,
Und kaum von ihrem grünen Stamme fern,
So ist der Himmel ihr nicht mehr gewogen,
So sehn die Menschen sie nicht mehr so gern.
Ein Jüngling hat die Düfte kaum gesogen
Der Blume, die, wie ihren Augenstern
Sie schätzen soll, so ist der Reiz verschwunden,
Den sonst in ihr, die sie geliebt, empfunden.

In diesem Gemählde sind die lieblichen Bilder der Rose, der Jungfrau, des Jünglings, der Hirtenwelt, der schönen Landschaft mit den zarten Empfindungen der Liebe, der Schaam, der Unschuld und der schönen Sittlichkeit in sanften Farben verschlungen.

Dreyundachtzigster Brief.

An Ebendenselben.

Das Gleichniß.

Fortsetzung.

— Das Gemählde in dem Gleichnisse kann ferner rührend und edel seyn, so gering auch seine äußere Größe immer seyn mag. Auch hiervon kann ich Ihnen ein Beyspiel aus dem Homer anführen:

> Doch nicht schafften sie flucht der Danaer, sondern sie standen
> Gleich: wie die wage steht, wenn ein weib lohnspinnend und redlich
> Abwägt woll' und gewicht, und die schalen beid' in gerader
> Schwebung hält, für die Kinder den ärmlichen Lohn zu gewinnen.
>
> Vossens Uebers.

Würde dieses edle Gemählde von nächtlichem Fleiß und hülfloser Redlichkeit nicht viel verloren haben, wenn der gefühlvolle Barde,

um nicht die Linie der Vergleichung zu überschreiten, oder seinem Gleichnisse keine Schleppe zu geben, das rührende Bild von der Dürftigkeit der darbenden Kinder und der mütterlichen Sorge für ihren kargen Unterhalt, hätte aufopfern wollen.

Daß der Dichter hier ein kleines Bild einem großen vorzog, dazu nöthigte ihn nicht die Ohnmacht, nicht die Unfruchtbarkeit seines Genies. Sein erhabener Pinsel hat deren so viele erhabene geschaffen, und selbst eine ähnliche Idee an einem andern Orte in einem weiten und kraftvollen Bilde dargestellt. Polypontes und Leonteus empfingen den wilden Angriff der Trojaner an dem Thore des griechischen Lagers eben so unbeweglich, als die Griechen den Feind in dem Gefechte aufgehalten hatten, wozu das eben angeführte Gleichniß gehört. Nun sehen Sie, zu welchem großen und kräftigen Bilde sich der Dichter hier erhebt:

Beyd' an dem Eingang dort des hochgeflügelten Thores

Standen sie: also stehn hochgipflige Eichen der Berge,
Welche den Sturm ausharren und Regenschauer beständig,
Eingesenkt mit großen und weithinreichenden Wurzeln.

Voß.

Der Dichter muß also mehrere feinere Motive haben, die seine Wahl auch zuweilen selbst bey großen Gegenständen auf kleinere Bilder lenken. Zuvörderst kann es das Bedürfniß der Mannichfaltigkeit seyn, und das ist hier der Fall. Sein sicherer Geschmack sagt ihm, daß er seinen Ton wechseln, daß er das Große, Starke, Grausenvolle, dessen einförmige Dauer gerade am ersten ermüdet, unterbrechen müsse. Und wie schön unterbricht hier Homer das Gemählde des schon so lange forttobenden Getümmels der Schlacht, mitten in seinem entscheidenden Augenblicke, auf seiner fürchterlichsten Höhe, durch ein dazwischen geschobenes Bild von freundlichem, menschlichem Anblick! Dort sieht man Mord, und hört das Getöse der Waffen, das Geschrey der Wuth und des Blutdursts. Hier

herrscht friedliche Stille, hier sinnt gewissenhafte Gerechtigkeit und arbeitsame, sorgende Mutterliebe.

In diesem Falle bestimmte der Ort die Wahl des Gleichnisses. Aber auch die Natur der Sache kann sie leiten. Virgil verglich die Arbeit der Bienen mit den Arbeiten der Cyklopen, das Kleine mit dem Großen. Er vergleicht aber auch die riesenmäßigen Arbeiten der Bauleute von Karthago mit der Arbeit der Bienen, das Große mit dem Kleinen. Aber bemerken Sie, das Große scheint in der Ferne klein, und Aeneas sieht das Getümmel von einer weiten Anhöhe. Wie geziemend zeigt uns also der Dichter nach seiner feinen poetischen Optik die ungeheuern Bewegungen auf einem weiten Schauplatze in das leichte verwirrte Geschwirre geschäftiger Bienen zusammengedrängt. Nun lesen Sie das Gleichniß aus diesem Gesichtspuncte, und sagen Sie mir, ob Sie es nicht schön finden.

So wie die Bienen im sommernden May durch blumige Felder

Aemsigkeit unter der Sonn' umtreibt; die pflegen des Volkes
Aufgewachsene Brut; dort andere häufen des Honigs
Klarsten Seim, und dehnen mit lauterem Nektar die Speicher;
Oder empfahn die Lasten der kommenden; oder in Heerschaar
Wehren sie ab die Drohnen, das träge Vieh von den Krippen;
Rastlos glüht das Gewerb' und von Thymian duftet der Honig.

Voß.

Es ist merkwürdig, daß der Dichter hier in dem Gegenbilde, das in dem Landbaugedichte das Hauptbild war, alle Züge genau beybehalten hat, so weit sie sich dem gegenwärtigen Hauptbilde anpassen ließen. Denn wir sehen in diesem Falle augenscheinlich, daß, wenn das Kleine durch das Große mehr Umfang, Kraft und Wichtigkeit erhält, das Große durch das Kleine hingegen auf einen kleinern Raum gebracht und so übersehbarer wird.

Der komische Dichter bedarf lächerliche

Gleichnisse, um seinen Gegenständen eine scherzhafte und bisweilen eine groteske Farbe zu geben. Dadurch giebt er das Ernsthafte dem Lachen Preis, und verstärkt das Lächerliche des Unwichtigen und Ungereimten. Es ist nur Schade, daß der burleske Dichter nicht selten die Wohlanständigkeit seinem grotesken Witze aufopfert, sonst könnte ich Ihnen Eines aus Buttlers Hudibras 2. B. 3. Ges. V. 777. anführen, das zugleich einen tiefen Sinn hat. Hier ist indeß ein Anderes, das gewiß eines der lustigsten ist.

Wie kleine Diebe Hanf zum Kragen
Für große Meisterdiebe schlagen,
Schlug Watschem auch sein lumpig Hirn
Zum Dienst und Nutzen seines Herrn.

Soltau.

Daß der Hanf, welchen die kleinen Diebe unter den Gefangenen in den englischen Zuchthäusern klopfen müssen, vielleicht zu den Stricken dient, womit die größern Diebe gehangen werden, ist gewiß einer der glücklichsten witzigen Einfälle, wodurch eine an sich sehr

traurige Sache in ein sehr lustiges Licht gestellt wird.

Sie dürften nun vielleicht denken, mein lieber Drivers! daß man, nach Allem, was ich von der ästhetischen Kraft der Vergleichungen gesagt habe, nichts Besseres thun könnte, als in jedem Werke der Redekünste Vergleichung auf Vergleichung zu häufen. Dieser Gedanke dürfte aber sehr leicht irre führen. Denn zuvörderst müssen Sie bedenken, daß es mehrere Arten der poetischen Schönheiten giebt, und daß die ausschließende Verschwendung von Einer Art, in einem Gedichte durch ihre Einförmigkeit eben so unerträglich seyn würde, als die Ausschmückung aller Beete in einem Garten durch eine einzige Art von Blumen, und wenn sie auch noch so schön wären.

Hierzu kömmt aber noch, daß eine jede Dichtungsart ihre eigenthümliche Art von ästhetischer Vollkommenheit hat, der die übrigen immer untergeordnet werden müssen, und daß in einem epischen Gedichte etwas eine Schönheit seyn kann, was in einem dramatischen ein Fehler seyn würde; daß in einem Heldenge-

dicht oft etwas gefällt, was in einem Roman nicht schön ist.

Und endlich gebe ich Ihnen noch zu überlegen, ob nicht am Ende das Uebermaaß in der bildlichen Sprache, anstatt zu erhellen, verdunkeln und verwirren müsse. Wenn ein didaktisches oder episches Gedicht bloß ein dünner Faden ist, worauf der Dichter einen gedrängten Haufen von Bildern an einander gereihet hat, die das feine Gewebe der Gedanken und der Handlung völlig unsichtbar machen, so muß seine schöne Organisazion, so wie sein Hauptinteresse, nothwendig ersterben, und unter den noch so schönen Bildern, wie die schöne Römerin unter der Last des kostbaren Geschmeides der Sabiner, erdrückt werden. —

Vierundachtzigster Brief.

An seine Tochter.

Gegensatz. Contrast.

— Du willst also, meine liebe Julie! daß ich wieder an Dich selbst schreibe, und unser Drivers soll nicht weiter der Kanal seyn, durch den unser Briefwechsel geführt wird, von dem er Dir und Deiner Amalia, wie Du klagst, nur so viel zukommen läßt, als er für gut findet. Desto besser! Du bist also mit Deinem kleinen Liebling so wohl, daß Du wieder eine regelmäßige Briefstellerin seyn kannst. Drivers würde Dir übrigens aus meinen künftigen Briefen schwerlich etwas verheimlicht haben; denn sie werden, so viel ich absehen kann, wenig von gelehrten Speculazionen, aber desto mehr auch für Dich und Deine Freundin anziehende Materie enthalten.

Wir kommen nämlich auf die Wirkungen des Gegensatzes und des Contrastes, und diese sind mehrentheils so auffallend, daß sie sich ohne große Aufmerksamkeit auch von dem weniger geübten Sinne bemerken lassen. Dinge, die einander entgegengesezt sind und mit einander contrastiren, erregen schon von selbst die Aufmerksamkeit, weil sie unerwartet sind, und sich gegenseitig den Reiz der Neuheit mittheilen. Selbst das Schöne erscheint neben dem Häßlichen noch schöner, das Große neben dem Kleinen noch größer, und wenn Beydes durch ununterbrochene Wiederholung zum Gewöhnlichen und Alltäglichen herabgesunken ist, und so einen beträchtlichen Theil seines Werthes verloren hat, so kann es nur durch Neuheit, Abwechselung und Contrast von neuem gehoben werden.

Doch die Kraft des Gegensatzes und des Contrastes reicht noch weiter. Durch sie entstehen ganz neue Producte der Natur und der Kunst, die so gut, wie das Schöne und Große, angenehme Wirkungen, nur von anderer Art, hervorbringen — Wirkungen, deren

auch der ungeübtere Sinn empfänglich ist. Das Schöne und Große erfodert, wenn es mit Innigkeit empfunden werden soll, ein feineres Gefühl und einen gebildetern Geschmack, das Lächerliche und Rührende entgeht auch dem gemeinen Sinne nicht. In jenem aber herrscht Uebereinstimmung, in diesem Gegensatz und Contrast.

Fünfundachtzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Gegensatz. Contrast.

Fortsetzung.

— Du willst wissen, wie es zugehe, daß das Schöne neben dem Häßlichen noch schöner scheine. Denn man sagt, daß auf einem Gemählde die Schönheit der schönen Weißen durch die häßlichen Schwärzen gehoben werde. Man hat Dir geantwortet, daß das die Wirkung des Gegensatzes oder des Contrastes sey. Du fragst aber weiter: „Wie kann der Gegensatz oder der Contrast diese Wirkung hervorbringen?“

Wir müssen die Frage nur etwas allgemeiner fassen, vielleicht daß sie sich alsdann leichter beantwortet.

„Wie verstärken sich Ideen gegenseitig einander?“

Daß sie es thun, ist keinem Zweifel unterworfen. Eine hohe und glänzende Farbe

scheint neben einer dunkeln und schwachen noch höher und glänzender, und eine dunkle neben einer hohen noch dunkler, eine schwache neben einer glänzenden noch schwächer. Die Damen in Paris, welche ohne Zweifel die Physik der Toilette tiefer studirt haben, als die unsrigen, wählen, nach dieser Theorie, sorgfältig den Ton der Farben, der sich zu dem Eindrucke paßt, den sie machen wollen. Damit er aber weder erhöht noch geschwächt werde, so vermeiden sie, sich neben einer andern zu finden, deren Anzug mit dem ihrigen contrastiren würde. Sie verkennen auf einem Spätziergange ihre besten Freundinnen, um sich ihnen nicht nähern zu müssen.

Einem jeden sagt ferner seine Erfahrung, daß ein weißer Fleck auf einem schwarzen Grunde und ein schwarzer auf einem weißen Grunde sichtbarer ist. Sollte es nicht vielleicht eben daher kommen, daß ein einziger Fehltritt eines unbescholtenen Mannes gewöhnlich mehr Aufsehen erregt, als die Laster eines Mannes, mit dessen Sittenlosigkeit man einmal fertig ist? Von dem Erstern kann man

nicht aufhören zu sprechen, von dem Letztern spricht man nur, wenn man etwas Gutes von ihm zu sagen hat. Ich glaube wenigstens, daß es nicht allemal die Eifersucht ist, die den Guten, den sie fürchtet, herabsetzen will, und den Bösen ohne Gefahr heben kann.

Das Schwarze sticht also mit dem Weissen, das Dunkle mit dem Hellen ab. So ist es bey dem Gesicht; aber auch das Gehör hat seine Contraste, wodurch sich das Entgegengesetzte wechselseitig hebt, und desto stärker hebt, je mehr es entgegengesetzt ist. Das fortissimo schallt stärker nach dem pianissimo; das pianissimo tönt leiser nach dem fortissimo. Am stärksten stechen tiefes Schweigen mit dem heftigsten Getöse ab, eine plötzliche Generalpause nach dem fortissimo eines stark besetzten Chors, das plötzlich abbricht. Hört man nicht in der tiefen Stille der Nacht in einem öden Dome einen von dem hohen Gewölbe fallenden Wassertropfen wie einen Donnerschlag auf dem Boden schallen?

Woher dieses? — Ich will es versuchen, mein Kind! so gut ich kann, Dir den

Grund dieser Erscheinung verständlich zu machen. Entgegengesetzte Dinge setzen sich wechselseitig neben einander in ein stärkeres Licht, weil wir sie so durch ihre Vergleichung besser kennen lernen. Wer immer in Glück gelebt hat, fühlt, wenn er plötzlich unglücklich wird, sein Unglück stärker, weil die Vergleichung seines gegenwärtigen Zustandes mit seinem vormahligen das Gefühl des Schmerzes von jedem einzelnen Stachel lebhafter macht. Eben so fühlt er sein Glück besser, wenn er lange ist unglücklich gewesen, bis er sich endlich an Beydes gewöhnt hat, und die Zeit das Andenken seines vormaligen Glücks oder Unglücks aus seinem Gedächtniß vertilgt hat.

Du siehst hieraus, daß die Wirkung des Contrastes am stärksten seyn muß, wenn wir beyde entgegengesetzte Dinge empfinden. Denn alsdann wirkt dabey noch eine Kraft mit, und das ist die Kraft der Neuheit, wodurch sich ein Eindruck mit aller seiner Heftigkeit unserer ganzen leeren und unvorbereiteten Seele bemächtigt, indem sie von einer Vorstellung zu der entgegengesetzten plötzlich über-

geht, auch ohne nur das Geringste davon in der Ferne und durch allmählige Annäherung anticipirt zu haben. Wir handeln im gemeinen Leben bald aus Liebe, bald aus bloßer Menschlichkeit, nach dieser Erfahrung, ohne je nach ihrem Grunde zu fragen. Haben wir einem Freunde, für dessen Empfindlichkeit wir besorgt sind, die traurige Bothschaft von dem Tode einer geliebten Person zu hinterbringen, so überfallen wir ihn nicht auf Einmahl mit der ganzen schrecklichen Todespost. Wir lassen den Verstorbenen zuerst krank werden. Die Krankheit ist anfänglich unbedeutend, nach und nach wird sie gefährlich, und wenn der Bekümmerte die Wahrheit ahndet, und mit seiner Ahndung herausbricht, so schweigen wir, bis wir ihn mit der Idee, die wir ihm immer näher gerückt haben, bekannt genug glauben, um unsere Bestätigung seiner Besorgniß mit etwas mehr Ruhe ertragen zu können. —

Sechsundachtzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Der Contrast.

Fortsetzung.

— Es ist also auch das Neue und Unerwartete, welches den Eindruck bey dem Uebergange von einem entgegengesetzten Dinge zu dem andern so stark macht; das lehrt die Erfahrung. Die Erfahrung bestätigt aber auch folgende Gesetze des Contrastes, die aus seinen allgemeinsten Gründen nothwendig folgen.

Erstlich: entgegengesetzte Dinge, oder solche, die mit einander contrastiren sollen, müssen zu einerley Art gehören. Ein kleiner Hund und ein großer Mensch, ein kleines Haus und ein großer Berg contrastiren nicht mit einander. Der Hund scheint darum nicht kleiner, daß er neben einem Menschen, und der Mensch darum nicht größer, daß er neben einem Hunde, der Berg nicht größer,

daß er neben einem Hause, das Haus nicht kleiner, daß es neben einem Berge steht; denn beyde gehören nicht zu Einer Art von Dingen. Wohl aber contrastirt ein Riese mit einem Zwerge, und ein Zwerg mit einem Riesen. Wenn sie also ihren Vortheil verstehen, so werden sie, wenn sie auf Messen und Jahrmärkten die gaffenden Zuschauer in Erstaunen setzen wollen, sich immer zu einander halten.

So einleuchtend dieses Gesetz ist, so oft wird es doch von Manchen, die auf Contraste ausgehen, übertreten. Die berühmte Miß Radcliff will in ihren grausenvollen Romanen bisweilen die schöne Natur der italienischen Gefilde mit den schauderhaften Verbrechen ihrer Helden in Contrast setzen. Allein diese ungleichartigen Dinge contrastiren nicht mit einander. Sie hätte gefühlvolle und großmüthige Seelen mit grausamen und schwarzen Seelen zusammenstellen müssen.

Zweytens müssen Dinge, die contrastiren sollen, solche seyn, die sich nicht in Einem Subjecte zusammenfinden können. Kopf und Füße contrastiren nicht mit einan-

der; denn sie sind in dem menschlichen Körper zusammen. Der Vers:

L'enfer est sous leurs pieds, la foudre sur leur tête.

Voltaire.

ist daher zwar ein schöner symmetrischer Satz, er enthält aber keinen Contrast: der eine Theil kann nicht durch den andern gehoben werden.

Drittens contrastiren nur solche Eigenschaften mit einander, von denen wir Eindrücke durch einen und eben denselben Sinn erhalten. Weich und Schwarz, Hart und Weiß ist einander nicht entgegengesetzt. Denn wir erhalten einen Eindruck von dem Harten und Weichen durch den Sinn des Gefühls, so wie von dem Weißen und Schwarzen durch den Sinn des Gesichts. Aus eben dem Grunde kann ein Trompetenschall mit dem sanften Roth der Rose nicht contrastiren.

Ich sagte Dir, daß diese Gesetze sich ganz natürlich aus dem Grunde herleiten ließen, den ich von der Verstärkung der Eindrücke durch den Contrast angab. Ich kann noch

hinzusetzen, daß sie ihm zu einer neuen Bestätigung dienen. Denn wie sollten sich die Vorstellungen von Dingen durch Vergleichung verstärken, die nicht von einerley Art sind? und wie sollte uns das befremden, daß Dinge von verschiedener Art entgegengesetzte Eigenschaften haben, daß Ein Gegenstand auf verschiedene Sinne verschiedene Eindrücke macht; und wie können wir Dinge, die sich in Einem Subjecte beysammen finden, für entgegengesetzt halten? Alles dieses kann uns nicht neu und unerwartet seyn, es ist das Alltäglichste von der Welt. —

Siebenundachtzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Gegensatz. Contrast. Antithese.

— Nach Deiner Meinung, meine beste Julie! würde also die Kunst nichts besser thun können, als da, wo sie ihren Gestalten und Farben die höchste Kraft geben will, die ganze Macht der Contraste aufzubieten. Der Gedanke ist sehr natürlich, so lange man noch nicht alle Mittel der Kunst kennt und sie fertig zu handhaben weiß. Die großen Meister sind aber nicht der Meinung. Sie wissen, daß wenn der Contrast seine großen Vortheile hat, er auch oft nicht ohne Nachtheil ist. Sie gebrauchen ihn daher selten, und beynahe nie in seiner größten Stärke. Sie kennen mehr und schwerere Kunstmittel, und überlassen diese leichtern den Anfängern.

Wir haben uns oft einander darauf aufmerksam gemacht, wie gern junge dramatische

Dichter zu dem gewöhnlichen Kunstgriffe ihre Zuflucht nehmen, daß sie, um einen Tugendhelden recht zu verherrlichen, ihm ein lasterhaftes Ungeheuer an die Seite setzen. Warum verschmähen aber die großen Meister dieses gemeine Mittel? Sie wissen zuvörderst, daß der äußersten Contraste nur wenig sind. Wenn sie sich also nur auf diese einschränken wollten, so würden sie in ihre Werke eine Einförmigkeit bringen, die den Dichter eben so sehr einer schimpflichen Unfruchtbarkeit des Geistes verdächtig machen, als der schönen Mannichfaltigkeit seines Gedichts schaden würde.

Hiernächst fühlen sie, daß ein dramatisches Werk so gut als ein Gemählde durch die äußersten Contraste hart wird. Sie kennen so gut wie der große Mahler das Bedürfniß, durch schwächere Unterschiede und sanfte Abstufungen die einzelnen Farben ihres Gemähldes einander zu nähern, um in das Ganze die schöne Harmonie zu bringen, die wohlthuender ist, als alles bunte Gepränge des grellsten Colorits. Sie stellen also nicht Tugend und La-

ster, Tapferkeit und Feigheit, Liebe und Haß neben einander, sondern sie setzen die eine Art der Tugend, der Tapferkeit, der Liebe, einer andern an die Seite: der männlichen Tugend die weibliche, der rauhen die sanfte; die rohe Tapferkeit eines Ajax dem jugendlichen Muthe eines Achylles und dem bedächtigen eines Ulysses; die väterliche Liebe des Hektors der mütterlichen der Andromache, die sanfte, furchtsame Zärtlichkeit einer Zaire der ungestümen und stolzen eines Orosman.

Wenn wir diesen Punct mit einander abgemacht haben, so kann ich nun zu der Zergliederung der verschiedenen Arten der Gegensätze fortgehen. Und hier muß ich eine Bemerkung einschalten, womit ich vielleicht besser sogleich hätte anfangen sollen. Ich habe nämlich bisher die Wörter Gegensatz und Contrast immer als gleichbedeutend gebraucht, weil es mir vor der Hand auf ihre Verschiedenheit nicht anzukommen schien. Sie sind aber nichts weniger als völlig gleichbedeutend, und es ist Zeit, ihren Unterschied ge-

nauer anzugeben, von welchem in der Folge mehr abhängen wird, als hier sogleich in die Augen fällt.

Ein Gegensatz kann zwischen Gedanken und Empfindungen Statt finden; ein Contrast nur zwischen Empfindungen, zwischen dem, was wir empfinden, aber nicht zwischen dem, was wir denken. Zwischen dem Wahren und dem Falschen denkt sich der Verstand einen Gegensatz, er erkennt, daß Beydes einander entgegengesetzt ist. Eben so denkt sich der Verstand die bloßen allgemeinen Begriffe von Freude und Leid, Liebe und Haß, schwarz und weiß; aber nur erst, wenn diese einander entgegengesetzten Dinge empfunden werden, contrastiren sie mit einander. Alles also, was von der wechselseitigen Verstärkung der Vorstellungen entgegengesetzter Dinge gesagt wird, kann nur von ihnen gelten, wenn wir sie empfinden, nicht aber, wenn wir sie bloß durch allgemeine Begriffe denken. In diesem letztern Falle machen sie bloß einen Gegensatz, und nur im erstern einen Contrast.

Diese anscheinende Spitzfindigkeit ist nicht so unwichtig, als man auf den ersten Anblick glauben könnte. Sie bewährt sich in einer Anwendung, die ich hier sogleich davon machen will, und sie wird sich in der Folge bey dem Lächerlichen und dem Rührenden, die sich mit den auffallendsten Unterschieden offenbaren, noch mehr rechtfertigen.

Die Anwendung, die ich jetzt meine, betrifft die Antithese, eine so angenehme Verschönerung der Rede, daß sie die witzigsten Schriftsteller unter den Franzosen zu ihrer Lieblingsfigur gemacht haben. Das Wort selbst ist ursprünglich nichts anders, als Gegensatz. Die Antithese ist also ein oder mehrere Sätze, worin die Vorstellungen von entgegengesetzt scheinenden Bestimmungen in Einem Dinge in Gedanken mit einander vereinigt sind; sie ist, mit andern Worten, die Vereinigung entgegengesetzter Begriffe in Einem Redesatze, oder die gleichzeitige Vereinigung entgegengesetzt scheinender Bestimmungen in einem und eben demselben Dinge. Diese Bestimmungen müssen also erstlich entge-

gengesetzt scheinen; es ist daher keine Antithese:

Jamais femme ne fut plus digne de pitié
Et moins digne, Seigneur! de Votre inimitié.

Racine Phèdre.

zweytens: in Einem Dinge vereinigt:

Tu me haïssois plus, je ne t'aimois pas moins.

ibid.

Liebe und Haß sind hier in verschiedenen Personen; überdem sind sie auch noch aus dem Grunde einander nicht entgegengesetzt, weil Liebe und Haß sich auf zwey verschiedene Gegenstände beziehen; — endlich gleichzeitig: daher ist in Corneille's Worten: et monté sur le faîte il aspire à descendre der Gegensatz nicht in monté und descendre, wohl aber in aspire und descendre. (S. auch die Arch. littér. No. 13. von 1805. p. 20.)

Das, was in der Antithese entgegengesetzt scheint, können nur Begriffe, es können

keine Empfindungen seyn; denn das, was durch Sätze in Gedanken vereinigt wird, sind Begriffe. So wirst Du es selbst bald finden, wenn ich Dir ein oder das andere Beyspiel von den verschiedenen Arten der Antithesen werde vorgelegt haben.

So lassen sich zuvörderst mehrere entgegengesetzte Begriffe in Einen Begriff vereinigen, und das, was aus dieser Vereinigung hervorgeht, ist eine Antithese. Eine solche ist in dem, was Diderot vom Nero sagt, nachdem ihn der römische Senat geächtet hatte. „Er springt vom Bette auf, und läßt „seine Freunde rufen. Aber der arme „Herr der Welt hatte keine Freunde „mehr." Der arme Herr der Welt! welche Vereinigung von zwey Begriffen, die sich so sehr entgegengesetzt scheinen! Herr der Welt und Arm! Welche schöne Antithese! Eine ganz ähnliche bieten Delille's Worte dar:

Pauvres riches! ces biens, que vous croyez les vôtres,
Combien l'illusion souvent les donne à d'autres.

Imag. ch. VI. p. 93.

Noch auffallender ist die Antithese, wenn zwey so zusammengesetzte Begriffe in zwey vereinigten Sätzen einander entgegengesetzt werden, wie in der Stelle eines Briefs des englischen Odendichters Gray an seinen Freund West in Oxford, in dessen Bibliothekzimmer sich oft eine Spielgesellschaft zusammenfand. „Indeß bilde ich mir ein," sagt Gray, „daß „Sie lieber mit den lebendigen Todten, „die die Wände Ihres Zimmers zieren, (den „Büchern,) als mit den todten Lebendigen, die den mittlern Theil desselben einnehmen, sich unterhalten."

Man kann hiernächst entgegengesetzt scheinende Begriffe in Einen Satz vereinigen. Seneka sagt von Wohlthätern, die sich durch ihre Wohlthaten berechtigt glauben, uns zu Niederträchtigkeiten mißbrauchen zu können: „Man hat genug gethan, wenn man „ihnen ihre Wohlthaten verzeiht." Wohlthaten und Verzeihen! Wie entgegengesetzt! Eine geistreiche Dame sagte von dem Abbé Terrasson, der sie gefragt hatte, ob die Pferde auch des Nachts fressen: „Nur ein

„großer Gelehrter kann so einfältig „seyn." Sie vereinigte hier in Einem Satze zwey sehr entgegengesetzt scheinende Dinge.

Endlich lassen sich auch mehrere einfache Sätze, die entgegengesetzt scheinen, in Einen zusammengesetzten Satz vereinigen, wie in folgender Stelle des Seneka: „Für den Müßiggänger sind die Tage lang, und die „Jahre kurz." Die Tage sollen lang und die Jahre kurz seyn! das scheint sich zu widersprechen.

Achtundachtzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Vereinigung entgegengesetzter Ideen. Antithese.

Fortsetzung.

— Wie lassen sich aber so entgegengesetzte Ideen vereinigen, und wie kann man selbst an solchen Vereinigungen Gefallen finden? Heißt das nicht etwas Unreimliches zusammendenken, und kann das Ungereimte schön seyn? Gleichwohl haben Antithesen nicht selten eine große Schönheit.

Ich habe nicht gesagt, meine Julie! daß die vereinigten Dinge in einer schönen Antithese wirklich einander entgegengesetzt sind, sondern nur, daß sie es scheinen. Der ganze Gedanke giebt uns einen Punct an, in welchem ihre Vereinigung vollkommen gut möglich ist. Ein Herr der ganzen Welt kann sehr wohl arm und elend genannt werden, wenn er, wie Nero, keine Freunde hat;

Wohlthaten, die man mit Niederträchtigkeiten vergelten soll, sind keine Wohlthaten; es sind Beleidigungen, und Beleidigungen kann man verzeihen. Ein großer Gelehrter ist oft in Wirthschaftssachen sehr unwissend, und kann von dieser Seite sehr einfältig scheinen. Bücher sind zwar todte Körper, und Spieler lebendige Wesen; aber der geistreiche Inhalt der erstern giebt ihnen Leben, und wegen ihrer stummen Unterhaltung sind die letztern für den, der nicht mitspielt, todt.

Und eben das, daß wir in der Antithese zwischen Ideen, die so entgegengesetzt scheinen, eine so wahre aber überraschende Uebereinstimmung entdecken — eben das giebt ihr einen so großen Reiz. Denn das Vergnügen, das uns der Witz gewährt, ist desto größer und pikanter, je verschiedener die Dinge sind, zwischen denen er eine Uebereinstimmung wahrnimmt. Und welche Verschiedenheit kann größer seyn, als die Verschiedenheit des Entgegengesetzten und Widersprechenden? Wo kann uns die Uebereinstimmung unerwarteter seyn?

Mit Allem diesem wird eine Antithese noch

immer einen geringen Werth haben, wenn es ihr sonst an ästhetischer Vollkommenheit fehlt, wenn sie nicht wahr ist, wenn sie nicht einen triftigen Sinn, schöne oder erhabene Bilder enthält, oder edle und rührende Gesinnungen und Empfindungen ausdruckt. Ohne diese Vollkommenheiten ist sie ein schnödes Spiel des Witzes, das der gute Geschmack verschmäht.

Um wahr zu seyn, müssen die Ideen, die sie vereinigt, wirklich verschieden seyn; ihre Entgegensetzung und Vereinigung muß nicht bloß in den Worten, sie muß in dem Sinne liegen. Wenn ein Biograph des berühmten spanischen Dichters Camoens sagt: „Der „Verlust Eines Auges hatte Camoens so sehr „entstellt, daß andere Leute ihre beyden Au„gen nur kaltsinnig auf ihn richteten,“ und unser Lohenstein: „Alle Augen waren „aufgethan, als August seine Augen „schloß:“ so sehe ich in dieser vermeinten Antithese nichts als ein kindisches Bestreben, eine ganz gemeine Sache mit einer ungemeinen Wendung zu sagen. Denn in diesem frostigen Witzspiele ist kein wahrer Gegensatz, es ist oh=

ne Wahrheit und ohne alle ästhetische Kraft; der Gegensatz ist bloß in den Worten, und nichts davon in der Sache.

Wie ganz anders ist es in den Beyspielen, die ich Dir vorhin angeführt habe! Da findest Du Wahrheit und einen großen triftigen Sinn. Aber noch schöner ist die Antithese, wenn dieser Sinn zugleich edel oder rührend ist, wenn sie, wie in einer Stelle von Voltairens Briefen, eine große Gesinnung ausdruckt:

Je ne veux de ma vie gratter la porte d'aucun cabinet, j'aime mieux gratter la terre;

oder, wie in Colardeau's Uebersetzung von Youngs Nachtgedanken eine rührende Empfindung:

Combien de fois ſon rire expira dans ſes pleurs!
„Wie oft erlosch sein Lächeln hin in Thränen!“

Nicht weniger schön ist die Antithese, wenn sie liebliche und große Bilder zusammen vereinigt. So erscheint sie in einer Stelle des P. Lemoine, den ich Dir schon mehr als

Einmahl genannt habe, und aus dessen Foliobande von Gedichten man vielleicht eine artige Blumenlese in Taschenformat ausziehen könnte. Sie beschreibt die entgegengesetzten Wirkungen, welche die Sonne mit einerley leuchtender Kraft erzeugt:

Voyés comme il nourrit de la même lumière
Le cédre et le buiſſon, la vigne et la bruyère,
Et d'un même rayon il fait le blanc des lys,
La pourpre de la roſe et l'Azur de l'Iris.

Seht sie, wie sie mit gleichem Lichte
Die Ceder und den Strauch, den Weinstock und das Haidkraut nährt,
Sie färbt mit gleichem Strahl der Lilje Weiß,
Der Rose Purpur und der Iris Himmelblau.

So sehr indeß diese Figur die Rede verschönert, so darf sie doch, so wenig wie das Gleichniß, verschwendet werden. Der Schriftsteller darf nicht überall Antithesen, und nur Antithesen, anbringen, um unaufhörlich mit einem wetterleuchtenden Witze zu glänzen, wenn er nicht in eine Manier verfallen will, die durch ihre Einförmigkeit ermüdet. Es sind daher auch nur die Schriftsteller von dem

dritten und vierten Range, selbst unter den Franzosen, bey denen der Witz sonst in so hohem Course steht, ein Labeaumelle, ein Helvetius, und ein ganzes Heer von Nahmenlosen, die ihre Werke mit diesen oft falschen und aberwitzigen Zierrathen aufschmücken. Voltaire und Roußeau glänzen mit weiser Sparsamkeit durch Antithesen: jener, weil sein fruchtbares Genie an allen Arten von Schönheiten reich ist; dieser, weil bey dem kleinen Spiele des Witzes die Wärme seines Gefühls erkalten würde. —

Neunundachtzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Lächerliche.

— Endlich, meine Julie! kann ich nun auf das kommen, wozu ich Dich bisher, und noch dazu mit mancher Abschweifung, über die Natur und die Wirkungen des Gegensatzes und des Contrastes so lange unterhalten habe, und was, wie ich hoffe, die Erforschung derselben erst von einer recht interessanten Seite zeigen wird. Es ist das Lächerliche und das Rührende: die zwey letzten Hauptheile, welche den Kreis aller ästhetischen Kräfte der Kunst schließen.

Alles, was in diesen Kreis gehören soll, muß schön oder groß, lächerlich oder rührend seyn. Das Schöne und Große ist durch unverkennbare Grenzen von dem Lächerlichen und dem Rührenden geschieden. Das Lächerliche kann nie we-

der schön noch groß seyn; das Schöne kann das Rührende reizender und das Rührende das Schöne interessanter machen; — denn wen zieht nicht eine schöne Gestalt mit dem Ausdrucke des Schmerzes, und der Schmerz in einer schönen Gestalt mit verdoppelter Macht an? — Das Große kann durch das Rührende gehoben werden, — eine große Natur kann im Unglück noch größer erscheinen; — aber das hindert nicht, daß das Schöne, das Große und das Rührende, ein jedes durch seine eigenthümliche Kraft, wirke.

Hier haben wir die Summe aller ästhetischen Kräfte, mit welchen die Kunst ihre Wunder verrichtet. Die eigentliche Schönheit ist nur ein Theil derselben. Die Kunst gefällt durch Alles, was uns den Genuß unsers Selbst verschafft, unsere Phantasie, unser Gefühl und unsern Verstand in leichte Thätigkeit setzt. *)

Was unterscheidet nun aber das Schöne

*) S. Th. 1. Br. 24. S. 154. — Br. 18. S. 105.

und Große von dem Lächerlichen und dem Rührenden dem Verstande, da sich ihre Grenzen dem Auge und dem Gefühle so leicht offenbaren?

Hier lassen sich wieder die wesentlichen Charactere so allgemeiner Gattungen, wie wir schon bey ähnlichen Gelegenheiten erfahren haben, nicht ohne einige Mühe rein auffassen und klar darstellen. Indeß haben wir uns doch in dem Charakter des Schönen und Großen eines Hauptzuges versichert, und das ist die Einheit, die Uebereinstimmung, die Harmonie. Durch diesen unterscheidet es sich von dem Lächerlichen und von dem Rührenden; denn dieses besteht nur durch Gegensatz und Contrast. Und diese wesentlichen Züge von beyden Theilen, des Schönen und Großen auf der einen Seite, und des Lächerlichen und Rührenden auf der andern, machen es schlechterdings unmöglich, daß das Eine das Andere, das Schöne und Große lächerlich oder rührend, und das Lächerliche oder Rührende schön und groß seyn kann. Denn das Schöne und Große besteht durch Einheit und Ueber-

einstimmung; das Lächerliche und Rührende durch Gegensatz und Contrast.

Das, was bey dieser Vergleichung noch immer am meisten befremden muß, und daher die größte Schwierigkeit macht, ist wohl ohne Zweifel, daß so sonderbare und entgegengesetzte Erscheinungen, wie das Lachen und die Rührung, es sey der Wehmuth oder des Mitleids, aus so gleichartigen Elementen, als Gegensatz und Contrast sind, erzeugt werden sollen. Was aber das Befremden über diese Erklärung noch um ein Großes vermehren muß, ist, daß wir uns, wenn wir lachen oder weinen, von diesen Gegensätzen und Contrasten wenig oder nichts bewußt sind.

Von beiden lassen sich indeß ziemlich genugthuende Gründe angeben. Das Lachen und Weinen sind zuvörderst so sinnliche Zustände, daß es kein Wunder ist, wenn wir, so lange die Erschütterung des Erstern und die innige Bewegung des Letztern dauert, in dem Gegenstande nichts von den Gründen unterscheiden, wodurch das Eine oder das Andere gewirkt wird. Nur erst, wenn wir uns er-

hohlen, wenn wir zu uns selbst kommen, und die in dem Brausen der innern Bewegung verlorene Besinnung wieder gefunden haben, können wir das befreyete Auge auf den Gegenstand und die Ursach unsers Lachens und Weinens lenken. In der Bewegung ist die Zergliederung des Gegenstandes unmöglich; denn durch die Zergliederung sinkt die Fluth der Bewegung schon zu einer ruhigern Ebbe. Wir müssen den Gegenstand aber noch so viel als möglich in seiner Frischheit aufzufassen und vor dem zergliedernden Verstande festzuhalten suchen, wenn wir nichts darin übersehen wollen, was zu dem Wesen seiner Kraft gehört.

Diesen entscheidenden Versuch werden wir erst in der Folge anstellen können. Denn jetzt muß ich vorher noch eine andere Bemerkung voranschicken, um die wunderbare Erscheinung zu erklären, daß das Lächerliche und das Rührende aus Gegensatz und Contrast entspringt.

Es scheint allerdings kaum begreiflich, wie die Ausdrücke zwey so entgegengesetzter Empfindungen, als Lachen und Weinen, so ver-

wandte Ursachen haben sollen, wie Gegensatz und Contrast. Es scheint aber nur so. Denn obgleich diese Ursachen die allgemeine Aehnlichkeit haben, daß sie in entgegengesetzten Dingen sind, so ist doch diese Entgegensetzung selbst in beyden so verschieden, und sie wirkt durch so verschiedene Theile der Seele, daß es ein so großes Wunder nicht ist, wenn sie so abstechende Empfindungen erregt.

Die Ursach des Lachens ist Gegensatz in allen Arten der Bestimmungen; die Ursach der Wehmuth und des Mitleids Contrast zwischen dem Leiden und der Vollkommenheit in einem empfindenden Wesen: jener Gegensatz wird durch den Verstand gedacht, dieser Contrast durch das Gefühlsvermögen empfunden; bey jenem sind wir uns mehr des Gegenstandes, bey diesem mehr unsers Zustandes bewußt. Diese Unterschiede der Ursachen sind, glaube ich, schon hinreichend, die ganze große Verschiedenheit in den Wirkungen bey dem Lachen und dem Weinen einigermaßen begreiflich zu machen. Die körperlichen Bewegungen, wodurch sich das Lachen von dem Wei-

nen unterscheidet, werden freylich immer ein Geheimniß bleiben, das sich nie wird ganz aufklären lassen. Allein das haben diese Empfindungen mit der Schaam, der Furcht, dem Schrecken, dem Zorne und allen heftigen Gemüthsbewegungen gemein. Indeß scheint doch schon der Umstand, daß bey dem heftigen Lachen, wie bey dem Weinen, Thränen fließen, auf etwas Gemeinschaftliches in dem Ursprunge von beyden hinzudeuten. —

Neunzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Lächerliche.

Fortsetzung.

— Ich wundere mich gar nicht, meine beste Julie! daß Dir noch so Vieles in meinem letzten Briefe dunkel ist. Wir müssen erst die Natur des Lächerlichen und des Rührenden genauer erforschen, ehe uns ein vollkommneres Licht über Beydes aufgehen kann. Wir wollen mit dem Lächerlichen anfangen.

Lächerlich ist uns immer nur das, worin wir einen überraschenden Gegensatz der Bestimmungen, aus welchem eine unwichtige Unvollkommenheit entsteht, mit lebhaftem Anschauen wahrnehmen. Wenn Cicero, der so gern etwas Lächerliches sagte, von dem Tyrannen Dionysius erzählt, „er sey aus „Syrakus vertrieben worden und habe zu „Korinth eine Knabenschule gehalten,“ und dann hinzusetzt: „so sehr war ihm das Re-

„gieren zum Bedürfniß geworden:“ so stellt er den armen Schulmonarchen in einem lächerlichen Lichte dar. Denn wem fällt hier nicht der starke Gegensatz zwischen der Herrschermacht und dem Schulstabe, der Sucht zu regieren und ihrer Befriedigung in einer Knabenschule, auf? und wie überraschend wird dieser Gegensatz durch die Bemerkung gemacht, welche uns an seine Königliche Würde erinnert, die er noch als Schulmeister zu behaupten glaubt!

Aus der Vereinigung der mißhelligen und unvereinbaren Gegensätze entsteht eine unvollkommene Mißgestalt, die weder das Eine noch das Andere ist. Die beyden entgegengesetzten Eigenschaften können eine jede für sich sehr reelle und gute Eigenschaften seyn; aber sie harmoniren so wenig mit einander, daß sie, anstatt einander zu vervollkommnen, sich vielmehr einander aufheben. So würde z. B. ein General oder ein Geistlicher, der sein Tanzmeistertalent in den geschicktesten Balletsprüngen zeigte, ein sehr lächerlicher Gegenstand seyn. Die Attribute ihres Standes würden

nicht zu ihrer Kunst passen, und so disparate Eigenschaften würden sich weder in der Idee eines vollkommenen Generals, noch eines vollkommenen Geistlichen vereinigen lassen; zu Beyden würde der Verstand ganz entgegengesetzte Talente und Eigenschaften verlangen.

Diese Unvollkommenheit, die aus der Unvereinbarkeit der Eigenschaften hervorgeht, muß aber als unwichtig erscheinen, wenn sie lächerlich seyn soll. Wird sie ein wichtiges oder schmerzhaftes Uebel, ist sie ein Fehler, der schädliche und zerstörende Folgen hat, so hört das Spiel der Phantasie auf; es wird in die Empfindung verschlungen, und macht dem Mitleid, dem Bedauern, der Furcht, der Besorgniß Platz; und nun ist das, was bis dahin lächerlich war, nicht mehr lächerlich. Wenn ein Mensch auf dem Eise zu wanken anfängt, und allerley Sprünge macht, womit er das Fallen verhüten will, die ihn aber demselben vielmehr nur immer näher bringen, so kann man wohl die Mittel, die das Uebel, das sie verhüten sollen, nur noch beschleunigen helfen, so lange er keinen

Schaden genommen hat, lächerlich finden; wenn er aber fällt, und ein Bein bricht, so würde nun nur ein Unmensch lachen können. Der General, der besser tanzt als schlägt, der Geistliche, der seine englischen Pas besser als seine Predigten macht, ist nur dem lächerlich, der nicht daran denkt, was ein solches verfehltes Wesen für den Staat und die Sittlichkeit ist.

Von dieser Wahrheit überzeugen uns Erfahrungen, die der menschlichen Natur zur höchsten Ehre gereichen. Man sollte meynen, die Widersinnigkeiten, die man in den Handlungen verrückter Personen wahrnimmt, müßten im höchsten Grade lächerlich seyn: und sie sind gerade das Schauderhafteste, was die tragische Bühne aufzuweisen hat. Wer kann in den Bacchantinnen des Euripides den verrückten Pentheus in Weiberkleidern, in Shakespeares König Lear den wahnsinnigen Edgar in einem Bettleraufzuge ohne das Gefühl des tiefsten Schmerzes sehen, und wer wird bey diesem Gefühle sich dem Lachen überlassen können? Denn

Wahnsinn, so phantastisch er auch immer dargestellt werden mag, rührt das Herz mit pathetischen Bewegungen, und läßt keine Eindrücke des Lächerlichen zu. Hier unterdrückt die Vorstellung des Uebels jede kleinste Anwandlung des Lachens über die Widersinnigkeiten, in denen er sich äußert. Es ist kein so niederschlagender Anblick in der Natur, als der von einer verrückten Person, wenn ihre Einbildungskraft verwirrt und ihre ganze Seele in Unordnung ist; das große Babylon in seinen Ruinen ist kein so melancholisches Schauspiel. „Als eine Bedlamsscene," erzählte mir ein Engländer, „vor einigen Jahren in einem „Possenspiele in London auf das Theater gebracht wurde, so empörte sie das edelmüthige Gefühl der Zuschauer so sehr, daß die „Directoren der Bühne nach der ersten Vorstellung genöthigt wurden, die auffallendsten Figuren desselben wegzulassen."

Man wundert sich oft, warum mancher über etwas nicht lacht, was bey vielen Andern ein lautes Gelächter erregt. Das kann aber in der Verschiedenheit des Alters, der

Denkungsart, der Gemüthsstimmung, der Grade der Feinheit des Gefühls seine hinreichenden Gründe haben. Kinder lachen leichter als Alte, nicht allein, weil ihnen Vieles neu und überraschend ist, was die Alten nicht mehr überrascht, sondern auch weil sie die wichtigen Folgen der Dinge nicht kennen und mitfühlen; Nachdenkende weniger als Leichtsinnige, weil sie in die Ferne sehen; Traurige weniger als Lustige, weil ihr Gemüth nur für niederschlagende Empfindungen offen ist, und Feinfühlende weniger als Rohe, weil ihnen das Grobe in einer Posse ekelhaft ist. Das Kind und der rohe Mensch freuen sich, wenn sie über auffallende Naturgebrechen lachen können, wo ein feineres Gefühl der Menschlichkeit einen Unglücklichen bedauert.

Mit diesem Hindernisse des Lachens hängt ein anderes zusammen, welches daher entsteht, daß die Unvollkommenheit, welche aus der Widersinnigkeit der Begriffe entspringt, uns zu nahe angeht. Denn Uebel, die uns selbst oder doch diejenigen betreffen, deren

Wohl wir für unser eigenes ansehen, rühren uns zu stark, als daß wir Freyheit des Gemüths genug behalten könnten, um über die Unreimlichkeit, woraus sie hervorgehen, lachen zu können. Eine Mutter wird so wenig, als er selbst, über die Verlegenheit lachen, worin sie ihren Sohn sieht, wenn er in einer Predigt stecken bleibt, und sollte sein Benehmen noch so possierlich seyn; das Unglück, das ihn betroffen hat, geht Beyde zu nahe an.

Aus dieser Bemerkung läßt sich ein Gedanke des scharfsinnigen und eleganten Addisons berichtigen. Er meynt, „das Lachen entstehe aus Stolz, oder aus dem „Gefühl unserer Ueberlegenheit über die „Schwachheit der Belachten;“ denn wir lachten nur immer über fremde Fehler, und nicht über unsere eigenen. Die Sache ist richtig; wir lachen, wenigstens in den meisten Fällen, nur über fremde Schwachheit, aber nicht, weil wir darin unsere Ueberlegenheit fühlen — denn wir lachen auch über

die Naivitäten eines Kindes: und wen könnte es stolz machen, daß er nicht so schwach ist, als ein Kind? — Wir lachen über fremde Fehler, weil sie uns nicht schmerzhaft sind und nicht so lebhaft rühren, als unsere eigenen. —

Einundneunzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Lächerliche. Arten desselben.

Fortsetzung.

— Ich sagte Dir es vorher, meine Julie! Du werdest immer mehr Licht sehen, je weiter wir in der Untersuchung über die Natur des Lächerlichen fortrücken. Das wird sich am besten zeigen, wenn wir die verschiedenen Arten desselben nun etwas näher betrachten.

Das Lächerliche entsteht aus dem Gegensatze der Bestimmungen, den wir auf eine überraschende Weise anschaulich zu einem Gegenstande vereinigt wahrnehmen. Es wird also so viele Arten des Lächerlichen geben, als es Arten der Unreimlichkeit und der Bestimmungen giebt, die man sich vereinigt zu denken bestrebt.

Le seul vrai ridicule, c'est celui qui

nait ou contraſte avec l'eſſence des choſes. (Sur l'influence des Voy. p. 125.)

Das Lachen entſteht aus dem Gefühl ſeiner eigenen Vollkommenheit, indem man ſich bewußt iſt, daß man das Wahre erkennt und die Unreimlichkeit bemerkt, die in dem lächerlichen Gegenſtande iſt. Das Unreimliche kann alſo auch dem Wahren und Schönen zum Gegenſatze dienen und daſſelbe aufhellen. —

Le ridicule eſt la forme extérieure et ſenſible attachée à tout ce qui eſt déraiſonnable pour nous obliger à le fuir. — Pour connoître ce ridicule, il faut connoître la raiſon, dont il ſignifie le defaut, et voir en quoi elle conſiſte. Son caractère n'eſt autre que la convenance, et ſa marque ſenſible la bienſéance, c. à. d. le fameux quod decet des anciens; de ſorte que la convenance eſt à l'égard de la bienſéance ce que les Platoniciens diſent de la beauté à l'égard de la bonté, qu'elle en eſt la fleur, le dehors, le corps et l'apparence extérieure. — La bienſéance eſt donc la raiſon apparente et la

convenance la raison essentielle. De là vient que ce qui sied bien, est toujours fondé sur quelque raison de convenance, comme l'indécence sur quelque disconvenance, c. à. d. le ridicule sur quelque manque de raison. (Lettre sur l'imposteur 1667, à laquelle Molière a eu part.)

Ehe ich mich an die Aufzählung dieser Arten der Unreimlichkeit und der Bestimmungen mache, muß ich noch eine Schwierigkeit aus dem Wege räumen. Man kann nämlich fragen, warum ist die Vereinigung der Gegensätze in der Antithese schön, und außer ihr lächerlich? — Meine Antwort ist: weil diese Gegensätze in der Antithese nur scheinbare, in dem Lächerlichen hingegen wahre Gegensätze sind. Man kann sehr wohl der Herr der Welt und doch elend seyn, sobald man keinen Freund mehr hat; man ist aber kein großer Monarch mehr, wenn man nur über Schulknaben gebiethet. Die Gegensätze in dem Lächerlichen sind schlechterdings unvereinbar, und man bestrebt sich vergebens, sie zu Einem Ge-

genstande zu vereinigen. Das wird nun folgende Classificazion völlig klar zu machen.

1. Die Unreimlichkeit kann daher entstehen, daß die Bestimmungen sich einander widersprechen; also aus der Unreimlichkeit des Widerspruchs. Diese ist die Quelle des Lächerlichen in dem Fragmente einer Kapuzinerpredigt von unserm vortrefflichen Pfeffel, worüber wir so herzlich gelacht haben.

O glaubt mir doch, ihr meine lieben Brüder!
Ein Dunst, ein Traum ist unser Lebenslauf;
Gesund und frisch legt ihr euch Abends nieder,
Und mausetodt steht ihr am Morgen auf.

Todt seyn und Aufstehen widerspricht sich, und dieser Widerspruch, von dem der arme Kapuziner nichts ahndet, macht seine Predigt lächerlich.

Zum Gegenstücke von diesem Beispiele des Lächerlichen durch Widerspruch kann noch folgende kleine Erzählung: Die gewünschte Kapelle von einem M. de Boulogne, dienen: „Ein reicher Ehrenmann kaufte ein sehr

„schönes Landgut. Er bauete es prächtig
„aus. Nun fehlte noch die Kapelle darin.

„Enfin la voila faite au gré de mon envie
„Dit-il à ses enfans; nous pouvons esperer
„De nous y voir tous enterrer
„Si le bon Dieu nous prête vie.

„Und endlich steht sie da, wie ich es wünsche —;
„— So redt er seine Kinder an — Wir können
„Uns insgesammt begraben einst darin zu se-
hen, hoffen,
„Wofern uns Gott das Leben fristet."

La véritable perruque faite avec les cheveux de Charles-le-Chauve.

L'étrille du cheval de bronze.

„Schon bey der dritten Vorstellung einer „Oper von Herrn Treitschke, worin sehr viel „geschossen ward, wurde die Leber des hart„hörigen Hypochondristen sichtbar weicher; so „daß, wenn Opern mit obligaten Ka„nonen öfters gegeben werden, ich Hoff„nung habe, ihn ganz herzustellen. (Sonn„tagsblatt, Nr. 8. S. 123.)

2. Eine andere Unreimlichkeit entsteht aus dem Gegensatze der Gründe und ihrer Folgen.

Wenn eine Folge von einem Grunde, von dem man sie erwartet, gar nicht erwartet werden kann, so ist eine solche Erwartung lächerlich. „Warum hast du einen Strump verkehrt an„gezogen?“ fragte ein Freund den Fabeldichter Lafontaine. — „Weil er auf der „andern Seite ein Loch hat.“ Wenn ein Grund von Etwas angeführt wird, wovon er kein Grund seyn kann, so paßt ein solcher Grund nicht dazu; er reimt sich nicht damit, und ist daher lächerlich. „Der berühmte „Wundarzt Morand hatte eine vornehme „Dame zur Ader gelassen, und sie war dabey „in Ohnmacht gefallen. Das brachte den „Aeskulap nicht aus der Fassung; er sagte „mit einer wichtigen Miene: Madam, ein „Aderlaß schwächt immer sehr, wenn er von „einem geschickten Manne verrichtet „wird.“ Welche lächerliche Eitelkeit! Wie kann die Geschicklichkeit des Wundarztes der Grund von der Ohnmacht nach einem Aderlaß seyn? Man sollte eher das Gegentheil vermuthen. Hier entsteht also das Lächerliche in der angeführten Prahlerey aus der Unreim-

lichkeit und dem Gegensatze der Gründe und der Folgen.

3. Ist der Gegensatz der Beschaffenheiten in einem Dinge eine Quelle des Lächerlichen. Du würdest es gewiß sehr lächerlich finden, wenn Du eine Dame sähest, die an einem Fuße einen rothen und an dem andern einen grünen Schuh, oder ein gelbes Kleid mit einem schwarzen und einem weißen Aermel trüge. Diese verschiedenen Farben geben dem Stoffe eine verschiedene Beschaffenheit. Zwey so abstechende Beschaffenheiten lassen sich nicht in Einer Gestalt und an Theilen von Einerley Form, Größe und Bestimmung vereinigen, ohne sie lächerlich zu machen. Daß eine Person rothe, eine andere grüne Schuhe trägt, das macht keine von beyden lächerlich. Denn die disparaten Farben sind nicht in Einer Person und an Einerley Theilen ihres Körpers vereinigt.

Du hast gefragt: warum ist eine schöne blonde Dame neben einem häßlichen Neger nicht lächerlich? Schwarz und Weiß sind doch so entgegengesetzte Farben. Der Grund ist,

weil beyde nicht in Einer Gestalt vereinigt sind. Setze an die Stelle der einen schönen Hälfte ihres weißen Gesichts die schwarze Hälfte des häßlichen Negergesichts, und versuche es, ob Du sie ohne Lachen ansehen kannst. Denn hier ist das Entgegengesetzte in Einer Gestalt vereinigt.

4. Eine vierte Art des Lächerlichen entsteht aus dem Gegensatze unreimlicher Größen, die man zu Einem Gegenstande vereinigt denkt, oder der Größe der Theile zu einander und zu dem Ganzen. Ein kleiner Mann mit einer ungeheuer großen Nase ist lächerlich; denn diese große Nase paßt nicht zu dem Maaße seiner ganzen Gestalt. Wie lächerlich ist es, wenn Sancho Panza erzählt, er sey auf dem bezauberten hölzernen Pferde zu einer solchen Höhe gestiegen, daß er die himmelblauen Ziegen habe weiden gesehen, und daß ihm die Erde nicht größer als ein Pfefferkorn, und die Menschen darauf nicht größer als Haselnüsse geschienen! Wie läßt sich die Idee von Menschen so groß wie Haselnüsse mit der Idee

von einer Erdkugel so groß als ein Pfefferkorn vereinigen?

Aus dieser Uebertreibung der Größe eines Theils über das schöne Verhältniß zum Ganzen entsteht das Lächerliche der Caricatur in den Werken der zeichnenden und dramatischen Kunst. Denn durch die übertriebene Vergrößerung und Verstärkung irgend eines Zuges, der in seinen harmonischen Verhältnissen zu den übrigen schön seyn würde, wird eine Gestalt und ein Charakter lächerlich. Eine sonst wohlgebildete Nase entstellt ein Gesicht, wenn sie ins Ungeheure übertrieben wird, und der Charakter des tugendhaften Alceſt wird lächerlich durch die Caricatur, womit Moliere eine so schöne Tugend, wie die Aufrichtigkeit, übertreibt.

5. Eine fünfte Art des Lächerlichen entsteht aus dem Gegensatz der Größe und der Beschaffenheit. Ein großer Riese, den man mit einem Finger umstoßen könnte, würde lächerlich seyn, weil seine Größe nicht zu seiner Stärke paßt.

6. Aus dem Gegensatze des Aeußern mit dem Innern entspringt eine sechste Art. Zu diesem Innern gehört das Alter, das Geschlecht, die Würde; zu dem Aeußern der Ort, die Wohnung, die Bekleidung des Menschen. — „Man sieht in Aegypten einen „prächtigen Tempel," sagt Lucian, „und „wenn man hineingeht, findet man, anstatt „einer erhabenen Gottheit, die possierliche Figur eines Affen." Wer kann ohne Lachen einen alten Mann in den Windeln eines Kindes, und ein Kind in einer gravitätischen Senatorkleidung sehen? Die Maske eines Geistlichen auf einer Redoute ist für gemeine Spaßmacher immer eine reiche Quelle des Lachens, weil die Lustigkeit des Orts nicht zu der Würde der Person paßt.

7. Am meisten ist der Gegensatz der Ursachen und Wirkungen, der Mittel und der Zwecke in den menschlichen Handlungen lächerlich; und zwar nie mehr, als wenn sie mit einer großen Einbildung von vermeinter Weisheit begleitet sind, mit welcher ihre Ungereimt-

heit absticht. Das macht das eigentliche Wesen des Abderiten-Characters aus. Beynahe ein jedes Land hat, seit den Griechen, ein solches Abdera in seiner Mitte, wohin es diese hochweisen Albernheiten zu verlegen pflegt. In Frankreich ist es das Städtchen Beaune in der ehemahligen Provinz Bourgogne, dessen Einwohner von ihren Landsleuten les ânes de Beaune genannt wurden, von deren Einfällen man, wie wir von unsern Schildbürgern, eine eigene Sammlung hat. Nur ein Paar zur Probe! „Es kam „ein Regiment durch Beaune, welches den „folgenden Tag seinen Marsch durch einen „Wald fortsetzen sollte, worin sich, wie man „sagte, eine Diebesbande aufhielt. Der „Maire beruhigte aber den Chef des Regi„ments, indem er sich erbot, es durch vier „Reiter von der Mareschaussee unter Bede„ckung nehmen zu lassen." — „Der Toch„ter des Maire war ihr Kanarienvogel davon „geflogen. Die erste Idee, die dieser weisen „Magistratsperson einfiel, war, die Stadt„thore schließen zu lassen." Diese reiche

Quelle des Lächerlichen hat vielleicht Niemand öfter und glücklicher benutzt, als Buttler in seinem Hudibras. „Sein Held wußte, „vermittelst der Algebra, zu sagen, wie viel „die Glocke geschlagen hat." — „Er wuß„te durch bündige Vernunftschlüsse zu erhär„ten, ein Mensch sey kein Pferd." — „Er „resolvirte durch Sinus und Tangenten, ob „die Butter das rechte Gewicht habe." — Welche große Anstalten zu einer nichtsbedeutenden Wirkung! Welche vielversprechende Mittel zu einem gemeinen Zwecke! Aber auch umgekehrt sind kleine Mittel, die die große Wirkung, die man sich davon verspricht, nothwendig verfehlen müssen, lächerlich. Fielding konnte schwerlich den Mangel an Weltkenntniß des guten Abraham Adams in seinem Joseph Andrews in ein lächerlicheres Licht stellen, als indem er ihn einer habsüchtigen Gastwirthin, die ihm wegen seiner Armuth verächtlich begegnete, gelegentlich eine halbe Guinee zeigen läßt, um ihr eine hohe Idee von seinen

großen Reichthümern beyzubringen. Wenn uns dieser Zug von reiner Unschuld den ehrwürdigen Mann noch ehrwürdiger macht, so löset sich doch die Rührung über seine zufriedene Armuth bald in ein mitleidiges Lächeln über ein Mittel auf, womit er sich bey einer schlechten Menschengattung Achtung für seinen Reichthum zu erwerben glaubt.

Ich fürchte, meine Julie! Du hast vielleicht an meiner Aufzählung der Gegensätze, in welche ich Dir die Elemente des Lächerlichen zergliedert habe, längst genug gehabt. Ich will Dich also mit so vielem Andern, als z. B. der Materie und der Form, der Auslegung und des Sinnes u. s. w., verschonen; mit Deinem Beobachtungsgeiste wirst Du sie selbst leicht auffinden. Nur noch von diesem Letztern eine Probe! Gewiß wird sie Dich so gut belustigen, als sie mich belustigt hat. Höre also die Auslegung, die Buttler in seinem Hudibras von einer Stelle des Homer macht:

Und wie der Dichterfürst Homer
Gesungen manch Jahrtausend her:
„Ein guter Arzt sey weit mehr werth
„Als Hundert Mann zu Fuß und Pferd,"
So pflegt' Ursin sich zu erweisen
Und würgte mehr als Stahl und Eisen. —

Soltau's Uebersetzung.

Zweyundneunzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Vergleichung des Wahren, des Schönen und des Großen mit dem Lächerlichen.

— Ich weiß es recht gut, meine beste Julie! auch wenn Du es mir nicht sagtest, daß Deine sanfte Seele eben nicht sehr zu dem Vergnügen an dem Lächerlichen gestimmt ist. Das Wahre, das Schöne und das Große gewährt Dir einen innigern Genuß. Ich glaubte Dir aber das Wesen von jenem recht deutlich darlegen zu müssen, um Dich desto besser mit der geheimsten Natur von diesen bekannt machen zu können. Hogarth, der größte Meister in der körperlichen und geistigen Caricatur, zergliederte die Schönheit, um dem Lächerlichen, und das Lächerliche, um dem Schönen desto besser auf die Spur zu kommen.

Das Wahre, das Schöne, das Große kann nie lächerlich seyn. Ein muthwilliger

Dichter kann es in ein lächerliches Licht stellen, ein Voltaire kann durch komische Dichtungen der großen Wahrheit: daß Alles in der Welt gut ist, einen possierlichen Schein geben, und den schönen und großen Charakter einer Jungfrau von Orleans mit burlesken Farben ausmahlen. Aber dieses lächerliche Licht werden nur die hinzugedichteten Umgebungen auf das wahrhaft Wahre, Schöne und Große werfen; seine eigenthümliche Gestalt wird immer ernst, hehr und liebenswürdig bleiben. Der Probierstein des Lächerlichen muß daher an dem Wahren, dem Schönen und Großen in der Hand der Weisheit und der gewissenhaftesten Vernunft seyn, wenn er den, der nicht selbst prüfen kann, nicht täuschen soll.

Das Wahre kann nicht ungereimt seyn, wie das Lächerliche; Alles muß darin übereinstimmen, und in dieser Uebereinstimmung besteht sein ganzes Wesen; Harmonie ist der Charakter, woran wir es erkennen. Und dadurch stimmt es mit dem Schönen überein. Daher kann nur das Wahre schön, und wenn

nur das Schöne liebenswürdig ist, nur das Wahre liebenswürdig seyn. *) Denn

— — Wahr und Gut ist Eins,
Und Schönheit wohnt in beyden, und sie in ihr
In gleichem Maaße. — —

Akenside Pleas. of imag.

*) S. Th. 1. Br. 30. S. 184.

Dreyundneunzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Vergleichung des Schönen mit dem Lächerlichen.

Fortsetzung.

— Die Harmonie des Schönen bedarf noch einer genauern Betrachtung, die uns durch seine Vergleichung mit dem Lächerlichen in seine Geheimnisse tiefer einweihen wird. Uebrigens muß der Sinn für diese Harmonie des Schönen mehr zart als heftig seyn, weil das Schöne in der Harmonie der Theile besteht, deren Vollkommenheit ein sanftes Steigen und Sinken ist. (Winkelmann über die Fähigk. der Empf. d. Schön. in d. K. S. 13.)

Das belebte Schöne überhaupt begreift das architectonische Schöne und das Reizende. *) Die architectonische Schönheit entsteht aus dem Gleichgewichte der Kraft in der Ruhe, der Reitz aus diesem Gleich-

*) S. Th. 1. Br. 11. S. 65.

gewichte der **Kraft** in der **Bewegung**. Laß uns dieses auf die Schönheit und die Grazie in der Gestalt und der Bewegung des Menschen anwenden. Körper scheinen zu ruhen, wenn sie fest liegen und mit einander im Gleichgewichte sind. Die senkrechte Linie ist aber ein Zeichen der Festigkeit, *) so wie ihr Stand gegen den Halbirungspunct ein Zeichen des Gleichgewichts der horizontalen Linie ist.

Wo überhaupt das Gleichgewicht sichtbar werden soll, da muß auf beyden Seiten zuvörderst die Gleichheit der Größe in die Augen fallen. Der menschliche Körper muß daher in seiner Länge in zwey gleiche Theile getheilt erscheinen. Er würde in gleichem Grade von den Regeln der Schönheit abweichen, wenn sein oberer Theil gegen den untern, als wenn der untere gegen den obern unverhältnißmäßig größer wäre.

Nach diesem Gesetze des Gleichgewichts müssen ferner die Glieder, die an dem menschlichen Körper doppelt sind, die Augen, die

*) S. Th. 1. Br. 16. S. 92, 93.

Ohren, die Wangen, die Aerme und Hände, die Beine und Füße nicht allein gleiche Größe, sondern auch gleiche Form, gleiche Lage, gleiche Farbe und gleiche Entfernung von der das Ganze in zwey Hälften nach seiner Breite durchschneidenden Linie haben, in welcher der Unterstützungspunct liegt. Die Gleichheit der Entfernung an beiden Seiten erfordern die bekanntesten Gesetze der Mechanik; aber eine Verschiedenheit der Lage, der Form und der Farbe würde ebenfalls das Gleichgewicht zu zerstören scheinen, weil die Einbildungskraft durch die Wahrnehmung dieser äußern Verschiedenheit auf die Ahndung einer innern würde geführt werden. Was von diesen Gesetzen abweicht, nähert sich immer, so lange es nicht schmerzhaft ist oder von seiner wichtigen und ernsthaften Seite betrachtet wird, dem Lächerlichen. Eine schiefe Nase, ein Mund, der auf der Seite steht oder merklich von der horizontalen Linie abweicht, ein Auge, das der Nase näher oder von ihr entfernter ist — Alles dieses wird in einem schönen Gesichte keinen Platz finden können. Eine ein=

züge von diesen Unregelmäßigkeiten wird ein übrigens noch so schönes Gesicht lächerlich machen, und die ganze Kunst der Lustigmacher, die durch Fratzengesichter Lachen zu erregen suchen, besteht in nichts anderm, als in dem glücklichen Bestreben, solche Verzerrungen hervorzubringen.

Das ist zuvörderst die Ursach, warum Caricaturen lächerlich sind. Durch die merkliche Uebertreibung eines einzigen Zuges in einem sonst schönen Gesichte wird sein Gleichgewicht mit allen übrigen zerstört; und ohne dieses kann keine Schönheit seyn. Eben so ist es in sittlichen Charakteren; sie werden nur durch die Uebertreibung lächerlich, wodurch das Gleichgewicht ihrer Grundzüge aufgehoben wird. Aufrichtigkeit und Freymüthigkeit gefallen in jedem menschlichen Charakter. Wollte Moliere damit den Charakter des Alceſt in seinem Misanthropen lächerlich machen, so mußte er sie übertreiben, so daß sie nicht mehr mit dem Wohlwollen und der Klugheit im Gleichgewicht blieben.

Hier siehst Du ferner den Grund, war-

um man eine solche menschliche Gestalt, worin man keinen Fehler gegen das Gleichgewicht entdeckt, eine regelmäßige nennt. Diese Anordnung ihrer Theile und Glieder gehorcht gemeinschaftlichen Gesetzen, und diese Gesetze lassen sich insgesammt auf den allgemeinen Grund zurückführen, daß Alles in einer schönen menschlichen Gestalt Ruhe ankündigen, und diese durch Festigkeit und Gleichgewicht sich darstellen soll.

Wie oft hast Du aber nicht von mancher männlichen und weiblichen Schönheit bemerkt, an der die angestrengteste und selbst durch die Eifersucht geschärfte Aufmerksamkeit keinen Fehler erspähen konnte, daß eine solche bloß regelmäßige Schönheit eine gleichgültige und nichtssagende Figur sey, wenn ihre Ruhe die Ruhe der Schlaffheit schien, und ihre regelmäßige Gestalt nicht durch ein reges Inneres von höherer Natur und Abkunft belebt war! Eine solche Schönheit ist nur wenig mehr werth, als die Schönheit, die die menschliche Gestalt mit einem todten Prachtgebäude gemein hat. Das, was allein ihre menschliche

Schönheit vollenden kann, ist der himmlische Geist, der sie belebt, der auf ihrer hohen Stirne thront, und mit Sanftmuth oder Kraft aus ihrem seelenvollen Auge spricht. — On peut corrîger la laideur la plus affreuse par l'habitude des vertus, qui changent toujours les Physiognomies. (Madame Necker.)

Dieser inwohnende Geist soll den Körper bewegen; und seine Glieder sind die Werkzeuge, womit die Seele ihre Zwecke ausführt. Wenn also der Schöpfer der Natur bey dem Bau des menschlichen Körpers, der so viele und mannichfaltige Bewegungen ausrichtet, die bewegenden Kräfte hätte sparen wollen, so würde er lange Hebelarme, hervorspringende Ecken und winkliche Formen darin angebracht haben. Dieser Körper sollte aber auch schön und der Abglanz eines belebenden Geistes seyn. Er ersetzte also die Länge der Hebel durch den größern Umfang der Kraft, bekleidete das innere feste Hebezeug mit weichen Muskeln, und verbarg es unter einer glatten und glänzenden Oberhaut, auf welcher

sanfte Erhebungen und Abfälle in leichten Wellen spielen, denen die Augenachsen, ohne irgendwo anzustoßen, in leichter Bewegung folgen können.

Die Symmetrie und Eurythmie der Theile des menschlichen Körpers ist also keine todte Schönheit: sie stimmt mit der Schicklichkeit aller Anordnungen in ihm zusammen, und macht mit ihnen den schönen Wohlklang des ganzen Gliederbaues aus. Die verhältnißmäßige Länge der Beine z. B., und ihre gleiche Größe, ist die schicklichste für die leichte Bewegung des Körpers; sie fällt aber eben so angenehm durch ihre schöne Symmetrie und Eurythmie in die Augen.

So erscheint überall die Schönheit des Menschen in dem Maaße des Gleichgewichts der Glieder und ihrer Umrisse; und so erscheint auch die Grazie durch Schicklichkeit und Sanftheit in den Bewegungen. Beyde sollten der Abglanz der geistigen und sittlichen Schönheit seyn. Daß sie es sind, fühlt jeder geübte und feinere Sinn leicht; aber wie sind sie es? Das ist eine Frage, die sich nicht ohne die

ausführlichere Zergliederung der körperlichen Schönheit, die ich Dir vorgelegt habe, beantworten ließ. Ich will in meinem nächsten Briefe aber versuchen, mich noch verständlicher zu machen. Denn es ist nicht leicht, das Uebersinnliche, das hier oft so tief in dem Gewande der Materie versteckt, und das Wahre, das mit so vielem Scheine untermischt ist, vor das reine und klare Anschauen zu bringen.

Vierundneunzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Die belebte Schönheit.

— Die architectonische Schönheit war der Wiederschein von der Ruhe des Gleichgewichts, die Grazie von der Leichtigkeit und der Sanftheit in der Kraft des Lebens und der Bewegung. Nichts Anderes ist auch die schöne Sittlichkeit. Alle wahrhaft menschliche Tugenden entstehen aus dem Mittelmaaße der sinnlichen Neigungen; denn dieses ist das rechte Maaß des Begehrens und Bestrebens, weil es von dem zu Wenig und zu Viel gleich weit entfernt ist, und davon immer Eines das Andere in dem Gleichgewicht hält, das aus dem Maaße entspringt, welches ihm die ordnende Vernunft vorschreibt. So bleibt die Selbstliebe Tugend, wenn die Menschenliebe sie mäßigt, und die Menschenliebe, wenn sie sich nicht in

abentheuerlichen Unternehmungen ohne Noth und Pflicht aufopfert; so ist es die Zucht, die die Begierden zähmt; die Keuschheit, die mit Sittlichkeit liebt; die Bescheidenheit, die das Gefühl ihres Werthes verbirgt; die Sanftmuth, die die Anmaßungen des rohen Uebermuthes nicht erbittern; die Schamhaftigkeit, die mit Anständigkeit empfindet und mit sittlicher Scheu sich sehnt; das Wohlwollen, dessen Herz für Andere schlägt, und in ihrem Glücke sein eignes findet. In diesen und allen andern sittlichen Tugenden des Menschen ist es immer eine entgegenwirkende sittliche Kraft, welche der Naturkraft ihr rechtes Maaß giebt, und auf der Waage der Vernunft beyde in das Gleichgewicht bringt, welches der Sittlichkeit ihre Schönheit giebt.

Diese Ansicht schwebte ohne Zweifel der warmen Einbildungskraft des Plato vor, wenn er von der entzückenden Schönheit der Tugend sprach. So hat sie wenigstens Cicero in einer Stelle angegeben, die meinem Begriffe von der Schönheit so nahe kömmt, daß ich sie Dir abschreiben muß. „Diesen

„Begriff der Schönheit," sagt er, *) „tra-
„gen Vernunft und moralische Empfindung,
„von Gegenständen des Gesichts auf Eigen-
„schaften der Seele über; indem sie uns auch
„in unsern Gesinnungen und in unserm Betra-
„gen das Ordentliche, Uebereinstimmende, Re-
„gelmäßige als schön in einem weit höhern
„Verstande, das Ausschweifende hingegen als
„häßlich vorstellen, und uns gegen alle
„Meynungen und Handlungen einen Abscheu
„einflößen, die von einem zügellosen Cha-
„rakter zeugen. — Das ist die Gestalt und
„so zu sagen das Antlitz der Tugend: eine
„Gestalt, die nach dem Ausspruch des Pla-
„to, wenn sie unsern irdischen Augen sichtbar
„wäre, die feurigste Liebe zu ihr und zur
„Weisheit bey uns entzünden würde."

Die rohe Tugend der heroischen Zeit ist erhaben und nicht schön; sie ist die ganze Fülle der Naturkraft ohne Mäßigung durch ein Gegengewicht. Auch hiermit stimmt der eben angeführte große Römer überein: „Tapferkeit,"

*) Von den Pflichten, B. 1. K. 4.

sagt er, „und hoher Geist kommen hier we-
„niger in Betrachtung. Diese sind bey nicht
„ganz vollkommenen Menschen gemeiniglich
„mit heftigen Leidenschaften, und also
„mit Ausschweifungen verbunden, da
„hingegen die sanftern Tugerden und ein re-
„gelmäßiges, gesetztes und bescheidenes Be-
„tragen mehr den guten und liebenswürdigen
„Mann bilden."

Dieses Gleichgewicht, welches den Gesin-
nungen ihre Schönheit giebt, offenbart sich in
dem Betragen gegen Andere durch Handlun-
gen der allgemeinen Gerechtigkeit. Die
vollkommenste Sittlichkeit ist die Gerechtigkeit
im höchsten Sinne, und diese sieht überall
auf das genaueste Maaß der heiligen Nemesis.
Sie ist die richtigste Austheilung des Guten
und die strengste Achtung der Rechte aller Men-
schen, rein von allen Bewegungsgründen ei-
gennütziger Hoffnung und Furcht. Und diese
Gleichheit der Austheilung mit den Ansprüchen
der Berechtigten, diese reine Achtung aller
Rechte, die sowohl den Foderungen des stren-
gen Rechtes, als den Ansprüchen der Wür-

digkeit und des Bedürfnisses gleich ist, giebt der Gerechtigkeit ihre Schönheit. Darum ist es schön, ein anvertrautes Gut, das man ohne Gefahr, entdeckt zu werden, behalten könnte, zurückzugeben; — darum wird Dankbarkeit, kindliche Aufopferung, Belohnung des dunkeln und unbeschützten Verdienstes für schön gehalten.

Und so ist auch in dem Sittlichen das Erhabene vor dem Schönen. *) In dem Innern wie in dem Aeußern ist immer das Gleichgewicht die Bedingung der Schönheit; durch dieses wird die äußere Schönheit das Abbild der innern, die körperliche der sittlichen, die sichtbare der unsichtbaren. Nicht anders ist es mit der Harmonie der sichtbaren und der unsichtbaren Grazie; die Sanftheit in den Bewegungen ist der Wiederschein von der Sanftheit in den Neigungen. Die rohe Naturkraft des wilden Instincts muß durch den Gegendruck der sanften Menschlichkeit gemäßigt und milde werden, wenn sie wohlthä-

*) S. Th. I. Br. 48. S. 325.

tig und lieblich seyn soll, und der heftige Wurf der Bewegung muß durch unsichtbare Anziehung aufgehalten und sanft gelenkt werden, wenn sie, gleich den Bahnen der himmlischen Sphären, in sanften Biegungen fortfließen soll. —

Fünfundneunzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Die belebte Schönheit.

Fortsetzung.

— Habe ich Dich nun überzeugt, meine Julie! daß keine sichtbare Schönheit eines Ganzen ohne Gleichgewicht, Harmonie und Wohllaut in seinen Theilen, keine Grazie ohne Leichtigkeit und Sanftheit, so wie keine unsichtbare Schönheit ohne Gleichgewicht der Kräfte, und keine unsichtbare Grazie ohne Milde in ihrer Thätigkeit seyn könne; habe ich Dich überzeugt, daß alle Abweichung von den Regeln der Schönheit, so lange sie ein unwichtiger Fehler und keine schmerzhafte Unregelmäßigkeit ist, lächerlich sey: so wirst Du gewiß auch erkennen, daß nichts Lächerliches schön, und nichts körperlich= oder sittlich=Schönes lächerlich seyn könne. So wäre dann Shaftesbury's berühmter Probierstein

des Wahren und Falschen, des Schönen und Häßlichen, des Sittlichen und Unsittlichen in der Theorie gerechtfertigt, und nur in der Anwendung würde er täuschen können.

So wie das Lächerliche nicht schön ist, so ist es auch nicht groß. In den sittlichen Naturen ist es unedel, gemein, und nicht selten niedrig und verächtlich. Der Widerstreit, der darin herrscht, hebt alles Bestehen auf, indem der eine Gegensatz den andern vernichtet und nichts Wesentliches zurückläßt. Wir haben aber außerdem noch gesehen, daß der Charakter der Größe die Ruhe ist;*) und dem ist das Lächerliche am meisten entgegen. Denn es fehlt ihm an Allem, was Regelmäßigkeit, Ruhe und Festigkeit ankündigt. Eine edle Physiognomie offenbart sich in der Regelmäßigkeit der Gesichtszüge, und ein edler Anstand in dem langsamen Gange und dem geraden Tragen des Körpers.

Das unsichtbare Band der Ruhe kann Schönheit und Größe zu dem glorreichsten

*) S. Th. I. Br. 22. S. 137.

Bunde vereinigen, und so in Einer seelenvollen Gestalt das vollkommenste Sichtbare erzeugen; denn Beyde, Schönheit und Größe, haben den gemeinschaftlichen Charakter der Ruhe: diese durch ihre Kraft und ihren Werth, jene durch ihr Gleichgewicht. Die schöne Königin ist schon darum schöner, als alle andere schöne Frauen, weil sich zu ihrer Schönheit noch der Ausdruck des Gefühls ihrer Größe gesellt. —

Sechsundneunzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Erhöhung der lebendigen Schönheit.

— Du glaubst, meine Julie! das, was ich Dir über die Schönheit geschrieben habe, könne wohl gar bey dem Putztische von einigem Nutzen seyn. Ich glaube es auch; nur bin ich nicht im Stande, den Damen, wie Du wünschest, eine Anleitung über ein so vielumfassendes Geschäft zu geben. Denn — was ich Dir gleich hätte sagen sollen — ich habe die philosophischen Blumen, die ich Dir in meinen letzten Briefen über die Schönheit überschickte, aus dem Saamen gezogen, den ich von unserm Freunde, dem Professor C., erhalten, oder vielmehr, — ohne Metapher — ich habe bloß die Gedanken über die Schönheit, so wie er sie mir mittheilte, zu Papiere gebracht. Doch Du sollst nicht ganz leer ausgehen. Ich habe ihm Dein Anliegen

vorgetragen, und er hat mir ein Sokratisches Gespräch über die weibliche Schönheit gegeben, um es Dir zu überschicken. Ich habe es hier abschriftlich beygeschlossen, und Du wirst so viel daran zu lesen finden, daß ich wohl thue, wenn ich hier abbreche.

Ein Gespräch.

Ueber die weibliche Schönheit.

Sokrates und Theodota.

Die Hausmütter lebten zu Athen mit ihren Töchtern in der größten Eingezogenheit. Sie ließen sich nicht allein sehr selten öffentlich sehen, sie erschienen auch nicht in den Gesellschaften der Männer; es gab in dieser Hauptstadt des griechischen Witzes und des feinen Tons keine gemischten Zirkel, wie bey uns. Vermuthlich setzte die demokratische Freyheit und Gleichheit, die von den souverainen Lazaroni zu Athen wohl nicht mit sonderlicher Delicatesse gehandhabt wurde, so wie die Ausgelassenheit der republikanischen Sitten in den

gesellschaftlichen Zirkeln, die athenienfischen Damen eben den Verlegenheiten aus, worin sich unsere Damen unter einer rohen Jugend befinden würden, wenn sie öffentliche Kaffeehäuser besuchen wollten. Die natürliche Folge einer solchen einsamen und abgeschiedenen Lebensart war, daß sie in ihrer weiblichen Bildung und Liebenswürdigkeit zurückbleiben mußten. In den blühenden Zeiten des griechischen Reichthums und Luxus erschienen indeß einige einzelne Heldinnen, die sich über die alte Sitte hinwegsetzten, und wovon verschiedene theils durch ihre Schönheit, ihren Geist und ihre Talente, theils durch den Ruhm ihrer Verehrer ihre Nahmen auf die Nachwelt gebracht haben. Man nannte sie Hetären, Freundinnen, Gesellschafterinnen, mit eben dem Euphemismus, womit man in Rom die Geliebte eines Cardinals seine Amica nennt. Da ihre Schönheit, ihre Talente und die Anmuth ihres Umganges Alles um sie herum überglänzen mußte, und ihr Luxus einen Aufwand erfoderte, dem nur der Reichthum sehr weniger Glücklichen gewachsen war, so

konnten ihrer, zumahl an Einem Orte, auf die Länge nicht sehr viele seyn. Sie hielten sich daher bald in dieser, bald in einer andern reichen Stadt auf, in Milet, Sardes, Korinth, Athen, wo sich Nabobs, Demagogen, Sophisten, Satrapen oder persische Fürstensöhne fanden, deren Schätze unerschöpflich genug waren, um allen Muthwillen ihrer Verschwendung auszuhalten. Die geistreiche Aspasia, die königliche Thargelia,*) beyde aus Milet, die prächtige Lais, die schöne Phryne, die schwärmerische Diotima, sind meinen Leserinnen bekannt genug; weniger ist es vielleicht die reizende Theodota, deren Gespräch mit dem Sokrates über die Schönheit ich ihnen hier aus einer vor kurzem aufgefundenen uralten Handschrift in einer getreuen Verdeutschung vorzulegen wage. Der athenienſische Weise hatte ihr mit einigen seiner jüngern Freunde zum ersten Mahle einen Besuch gemacht, als sie gerade einem Mahler saß, dem ihr Por-

*) Sie wurde auf den Thron von Thessalien erhoben.

trat *) von Korinth aus aufgetragen war. Bey dem zweyten Besuche — denn die Geschichte spricht von keinem zwischen diesen Beyden — bey diesem zweyten Besuche fand er sie bey ihrem Putztische, und da fiel folgende Unterredung vor.

Sokrates. (Im Hereintreten) Verzeihe, schöne Theodota! ich glaubte Dich nicht mehr an Deinem Putztische zu treffen. Deine Sklavinnen haben mich ohne weiteres hereingeschickt.

Theodota. Es ist freylich schon etwas spät. Ich habe die vorige Nacht geschwärmt, und der Schlaf hat mich etwas über die Zeit festgehalten. Du hast gewiß von dem prächtigen Gastmahl gehört, das gestern der reiche Agathon seinen Freunden gab, und das der liebenswürdige Wüstling, dein Alcibiades, auf eine so unverantwortliche Weise störte.**) Er stürmte, selbst trunken, mit seinen trunkenen lustigen Brü-

*) Xenophons Denkwürd. des Sokrates, B. 3. K. 6.

**) Plutarch im Alcibiades.

dern in den Eßsaal herein, stürzte alle Tische um, und zerbrach alle die kostbaren Schalen, Trinkgefäße und Vasen, die darauf standen. Es verging eine geraume Zeit, ehe Alles konnte wieder hergestellt und das Gastmahl fortgesezt werden, denn die besten Gesundheiten waren noch nicht getrunken und die schönsten Skolien, Päanen und Rundgesänge noch nicht gesungen; Du findest mich daher noch in der größten Unordnung.

Sokrates. Ich will also gehen.

Theodota. Bey der großen Athene! das werde ich nicht zugeben. Für Dich, guter Alter! bin ich auch nach einer durchschwärmten Nacht am Putztische sichtbar. Mit euern cekropischen jungen Herren ist es etwas Anderes.

Sokrates. Das ist, denen hältst Du Dich verpflichtet, wenn sie die schöne Theodota, die ihrem Mahler sitzt, sehen wollen; und ich bin Dir Dank schuldig, wenn Du mich bei Deinem Putztische zulässest.

Theodota. Ohne Spott, wie ohne Complimente, Sokrates! Du kömmst mir

eben zur rechten Zeit. Ich wünschte längst Deinen Rath bey meiner Toilette zu nutzen.

Sokrates. Sieh mich nur an, wenn Du Deinen Wunsch aufgeben willst.

Theodota. Das beweiset nichts. Die geschicktesten Schuster, sagt man, tragen immer die schlechtesten Schuhe. Du gehst den schönsten Jünglingen nach, bist immer von ihnen umgeben; Du mußt dich auf die Schönheit verstehen.

Sokrates. Das folgt nicht. Denn so müßte sich die schöne Theodota, die mit nichts als Schönem umgeben ist, noch besser darauf verstehen.

Theodota. Du willst mir also nichts rathen?

Sokrates. Wie sollte ich nicht wollen? da gutgemeinter Rath die einzige Lockspeise ist, mit der ich mir Freunde, eines der größten Güter, die ich kenne, einzufangen pflege. Aber den habe ich bloß für Männer; von Deinem Geschlechte weiß ich nur zu lernen. Hab' ich doch meine geistige Hebammenkunst von meiner Mutter gelernt. Am we-

nigsten kann ich Dir über Deine Schönheit rathen.

Theodota. Wie? Sokrates! noch Einmahl! Du solltest Dich nicht auf die Schönheit verstehen? Hast Du nicht die schönen Grazien gemacht, die man so vortrefflich fand, daß man sie auf die Mauern eurer Akropolis stellte?

Sokrates. Macht man das, Theodota! wozu uns ein unsichtbarer Dämon die Hand leitet? Ich habe dabey den Meisel geführt, aber ich weiß bis diese Stunde nicht, wie sie das geworden sind, was sie sind.

Theodota. Du wirst mich in Ewigkeit nicht bereden, daß du nicht wissen solltest, was Du bey dem Schaffen Deines schönen Werkes gethan hast. Nur das sage mir, lieber Sokrates! und ich will mir Deinen Rath schon selbst darin finden.

Sokrates. Wenn Du daran genug hast, so will ich Dir gern dienen. Du magst dann selbst daraus nehmen, was Dir darin für die Erhöhung Deiner Schönheit brauchbar scheint.

Theodota. Also?

Sokrates. Also ich nahm meinen Meisel und meinen Schlägel, stellte mich vor meinen Marmorblock und begann tapfer darauf loszuschlagen. Meine Grazien traten immer weiter hervor, je mehr ich wegnahm, bis ich endlich nichts weiter zu thun hatte, als die Unebenheiten, die der Meisel noch zurückgelassen, durch Abglätten auszugleichen. Meinst Du, schöne Theodota! daß ich eine Grazie aus dem Marmor hätte hervorbringen können, wenn sie nicht schon darin gewesen wäre? Ich that doch nichts weiter, als daß ich den Unrath, der sie bedeckte, wegräumte.

Theodota. Du willst also sagen, daß alle Verschönerung nur im Wegschaffen bestehe.

Sokrates. So ists. Im Wegschaffen alles deß, was sie bedeckt, was sie hindert hervorzutreten und in ihrem ganzen Glanze zu erscheinen.

Theodota. Und weiter nichts?

Sokrates. Scheint Dir das wenig? Oder glaubst Du, daß die Künste der Toilette

aus einem häßlichen Gesichte können ein schönes machen? Dann kann ich die Schöpferkraft eurer Sklavinnen nicht genug bewundern. Aber Du, schöne Theodota! bedarfst ihrer nicht; Du brauchst nur den Staub, nur den Hauch, womit Dich die Luft angeathmet hat, von Deinem Graziengesicht abzuwischen, um Deine Gestalt mit der reinen Schönheit strahlen zu lassen, womit Venus Anadyomene aus dem Meere stieg.

Theodota. Die Schönheit würde also am besten ins Licht gesetzt, wenn man sie reinigt, und unser Ilissus *) nebst der klaren Callirhoe **) könnten uns mit allen nöthigen kosmetischen Mitteln versehen.

Sokrates. So ists! Theodota!

Theodota. Und die Reinlichkeit wäre der erste und einzige Schmuck. — Der erste, das gebe ich Dir zu, aber der einzige! Ich sehe, guter Alter! Du kennst die Arbeiten der Toilettenkunst nicht.

*) Ein Fluß in Attika.

**) Eine Quelle bey Athen.

Sokrates. Hatte ich Dir es doch gesagt, daß ich darin, wie in so vielen andern Dingen, die eine reizende Hetäre und ein weiser Sophist an den Fingern weiß, der vollkommenste Idiot bin. So weiß ich z. B. nicht ein Wort davon, was in den Fläschchen ist, die Dir jetzt die beyden Sklavinnen zureichen, und was Du für einen Gebrauch davon machen willst.

Theodota. Es sind wohlriechende Salben, lieber Sokrates.

Sokrates. Sie sollen doch wohl nicht zur Verschönerung dienen?

Theodota. Wozu denn? alter Freund!

Sokrates. Du willst also das Auge durch die Nase bestechen; den feinern durch den gröbern Sinn, den geistigen durch den ganz körperlichen. Denn wird Dein Auge seelenvoller glänzen, Dein Mund süßer lächeln, Deine Wangen sich in sanftere Conturen und einem lieblichern Ebenmaaße erheben, wenn Du in ägyptischen Balsamdüften schwimmst?

Theodota. Das nicht, guter Sokra-

tes! Das Auge soll nur durch diese angenehmen Eindrücke in eine behagliche Lage gesetzt werden, sich desto sicherer an unsern Reizen zu berauschen.

Sokrates. In diesem Falle würde vielleicht gar kein Geruch der beste Wohlgeruch seyn. — Doch wenn Du nun einmahl des Wohlgeruches nicht entbehren willst, warum muß es gerade der die Sinne betäubende Duft seyn, den die Kunst aus den kostbaren Spezereyen zieht, worin ihn die glühende Sonne von Afrika gekocht hat? Warum nimmst Du ihn nicht lieber aus unserm violenreichen Attika? Ein Veilchenstrauß vor Deinem schönen Busen und ein Blumendiadem in Deinen goldnen Locken würde zugleich den Augen gefallen. Wo hat je unser Phidias seine Götterbilder mit Salben verschönert und mit Spezereyen geschmückt? Aber wir schmücken sie mit Blumenkränzen.

Theodota. Du sprichst mir da von einer Schönheit, womit wohl die Schäferinnen der arkadischen Fluren ihre unschuldigen Hirten, und die jungen Priesterinnen in den

delphischen Lorbeerhainen die unerfahrnen Schwärmerlinge des weissagenden Gottes entzücken können; aber einen korinthischen Kaufmann! einen athenienſischen Demagogen! einen abderitischen oder sicilischen Sophisten! einen sardischen Fürstensohn!

Sokrates. Du hast Recht, daran dachte ich nicht.

Theodota. Nun! —

Sokrates. Weiter weiß ich nichts; ich bin zu Ende mit meinem Rathe.

Theodota. Du hast doch aber der glücklichern Diotima gerathen; sie hat von Dir gelernt. Denn so ganz ohne Interesse ist ihre gefällige Vertraulichkeit mit einem Sokrates nicht.

Sokrates. Gerade umgekehrt, Theodota! Ich lerne von ihr. Denn ich habe Dir schon gesagt, daß ich von Deines gleichen nur zu lernen weiß.

Theodota. Und was hast Du also von ihr gelernt? Gewiß kann auch ich es nutzen. Verschweige mir es nicht, guter Sokrates!

Sokrates. Es sind Geheimnisse, die geheimsten Geheimnisse, übermenschliche Geheimnisse.

Theodota. Du machst mich nur noch neugieriger, Sokrates! Eben weil es Geheimnisse sind, will ich es, muß ich es wissen.

Sokrates. Wie soll ich es Dir aber begreiflich machen? schöne Theodota! ich habe es selbst kaum verstanden.

Theodota. Das sind Ausflüchte. Genug, ich will die Geheimnisse Deiner Diotima von Dir hören. Sie zu verstehen, das ist meine Sache.

Sokrates. Du willst es also, es sey. — Vergiß aber nicht, Theodota! daß ich Dir von lauter göttlichen Dingen zu sagen habe. Denn die schwärmerische Diotima lebt in vertrautem Umgange mit den seligen Dämonen, und hört oft Götterstimmen, die gemeinen Ohren unvernehmlich sind. In einem solchen glücklichen Augenblicke, worin sie ohne Zweifel eben aus den himmlischen Sphären zurückgekommen war, fand ich sie einst, als ich sie besuchte. Bey meinem Eintritte in

das Haus begegnete mir mein junger Freund, Plato, der sie eben verlassen hatte. Du kennst ihn vielleicht schon, und wenn Du ihn kennst, so weißt Du ohne Zweifel, welch ein großer Seher des Unsichtbaren er ist. Diotima schien aus einem süßen Traume zu erwachen, als ich schon einige Zeit vor ihr gestanden hatte. Ihr schöner Kopf ruhete auf einem ihrer Lilienarme, und ihre seelenvollen Augen waren ekstatisch gen Himmel gerichtet, als ob sie einer in den Lüften verschwundenen Gottheit nachschauete. Ich habe es gesehen, hub sie an, indem sie sich aufrichtete und mich gewahr wurde. Ich habe es gesehen. — Und was hast Du gesehen? göttliche Diotima! fragte ich. — Ich habe es endlich gesehen, Sokrates! das wahre Urschöne, nach dessen Anblick mich so lange gedürstet hat. — O, Göttliche! rief ich entzückt aus, theile auch mir etwas von Deinem himmlischen Gesichte mit. — Sehr gern, antwortete sie; denn ich fühle das Bedürfniß, mich der Ideen zu entladen, die mich überwältigen. — Nach einer kurzen Pause fuhr sie also fort:

„Du hast es nie gemißbilligt, Sokrates!
„daß sich eine weibliche Seele mit der Sorge
„für ihre Schönheit beschäftigt. Auch mir
„ist, wie Du denken kannst, diese Beschäfti-
„gung nicht fremd gewesen. Ich habe mich
„aber frühzeitig gefragt, was ich für die Er-
„haltung und Erhöhung meiner Schönheit
„thun könne. Ich merkte bald, daß mir die
„gewöhnlichen Toilettenkünste nicht genügten.
„Das bloße Baden und Salben, dachte ich,
„steht nur den Weibern der Barbaren an,
„und Du bist eine Griechin. Sie wollen nur
„die Sinnlichkeit weichlicher und seelenloser
„Beherrscher herabgewürdigter Sklavinnen
„reizen; Du strebst nach der freywilligen
„Huldigung geistvoller und musenliebender
„Griechen. Ich fragte mich, was ich dazu
„über meinen Körper vermöchte? Beynahe
„nichts. Ich mußte mich also an den Geist
„und die Seele wenden, um durch sie auf die
„Schönheit meiner Gestalt zu wirken. Ihr
„zartes, aber festes Gerüste widersteht allem
„Streben; der Wille kann ihr Ebenmaaß
„nicht zerstören, wenn es da ist, aber auch

„nicht schaffen, wenn es fehlt. Zum Glück
„ist dieses Gerüste kein todtes Fachwerk; es
„wird durch einen unsichtbaren Geist belebt,
„der ihm durch die schöne Bekleidung, unter
„der es sich verbirgt, seine Bewegungen mit-
„theilt. Daß diese Bewegungen des Unsicht-
„baren mit den Bewegungen des Sichtbaren
„harmonieren, wird von Jedermann leicht
„bemerkt. Wer sich schämt, der erröthet,
„und wen man erröthen sieht, von dem glaubt
„man, er schäme sich. Allein es waltet
„noch eine andere, aber verborgnere Har-
„monie zwischen dem Sichtbaren und Un-
„sichtbaren: die Harmonie einer beyden ge-
„meinschaftlichen Form. Bey dem Sicht-
„baren ist diese Form in der Materie des Kör-
„pers. Die bildende Natur hat auch diesem
„Theile von unserm Selbst ihre Liebe nicht
„versagt. Sie hat den Stoff eines schönen
„Körpers mit Annehmlichkeiten bekleidet, die
„den gröbern Sinnen nicht gleichgültig sind.
„Diese sind die Schönheit für den thierischen
„Barbaren; für den menschlichern Griechen
„ist die Schönheit in der Form. Jene

„kann durch die Dienste ihrer Sklavinnen,
„durch Baden und Salben erhöhet werden;
„diese muß von innen kommen. In der schö-
„nen Form des Sichtbaren muß die schö-
„ne Form des Unsichtbaren erscheinen.
„In beyden kann die Schönheit nur Eine und
„ebendieselbe Form haben. So sichtbar diese
„Form in der Materie eines schönen Körpers
„ist, so kann sie doch, wie die Schönheit der
„Form der Seele, nur mit den Augen des
„Verstandes aufgefaßt werden.

„Welche ist sie aber, wirst Du fragen,
„diese schöne Form? — Sie kann für den
„Körper keine andere seyn, als für die See-
„le, und für die Seele keine andere, als für
„den Körper. Denn die ewige und unver-
„gängliche Idee der Schönheit kann nur Ei-
„ne seyn, welcher Materie sie eingedruckt
„werden mag, dem zerstörbaren Stoffe eines
„groben Körpers, oder dem unzerstörbaren
„eines solchen Götterfunkens, wie die Seele.
„In der Seele ist sie das Gleichgewicht der
„menschlichsten Neigungen, in dem Körper
„der reinste Abdruck dieses Gleichgewichts.

„Dieses Gleichgewicht ist ein Gleichgewicht
„thätiger Kräfte; denn Gleichgewicht ohne
„Bewegung ist Leblosigkeit und Schlaffheit,
„so wie Bewegung ohne Gleichgewicht mit Un-
„gestüm fortreißt, und sich mit Fall und Um-
„sturz endigt. Woher, als von diesem steten
„Gleichgewichte unerschöpflicher lebendiger
„Bewegung hat der mystische Tanz der Him-
„melssphären die Schönheit, die den denken-
„den Verstand entzückt? So ist es in dem
„allgemeinen Leben der großen Weltnatur;
„nichts anders ist die Schönheit in dem klei-
„nern Abbilde der Urschönheit in dem Men-
„schen. Ein mattes erstorbenes Auge sagt
„dem Herzen nichts und ein wilder Furienblick
„erschreckt; nur das durch Sanftmuth gemil-
„derte Feuer eines seelenvollen Blickes spricht
„die Empfindung an."

„Wollte Theodota" — denn wen konnte sie nennen, da sie sich nicht selbst nennen wollte, als die schöne Theodota? — „wollte sie
„nur einen einzigen Theil ihrer reizenden Ge-
„stalt verrücken, vorwärts oder rückwärts,
„nach oben oder nach unten: so würde die

„ganze Schönheit ihrer Form dahin seyn,
„denn sie würde das Gleichgewicht mit allen
„übrigen zerstört haben. Wenn ihr holdes
„Cyanenauge mit dem noch so schönen
„Schwarz seiner langen seidenen Wimpern,
„wenn eine ihrer Rosenwangen, nach vorn
„oder nach hinten, nach oben oder nach un-
„ten, zu weit oder zu nahe von ihrem
„Schwerpunct geschoben, wenn ihr Grazien-
„mund an der einen Seite plötzlich mit einer
„scharfen geraden Linie abbräche, indeß es
„sich an der andern in eine liebliche Biegung
„verlöre: was würde aus der Form des Gan-
„zen ihres holden Gesichts werden, obgleich
„ein jeder einzelne Theil seine volle Schön-
„heit behielte?"

„Sollte nun nicht Alles, was diesen Aus-
„druck des Gleichgewichts erhöht und ver-
„stärkt, die Schönheit der Gestalt erhöhen?
„Sollte, wenn die Form der Schönheit in
„dem Unsichtbaren keine andere ist, als in
„dem Sichtbaren, diese nicht gewinnen, wenn
„sie durch den Abglanz von jener verstärkt
„wird? In beyden herrscht milde Kraft,

„und diese erscheint in der äußern Form, wenn
„kein Uebergewicht, es sey durch die Schwach-
„heit auf der einen Seite oder den Unge-
„stüm einer Leidenschaft auf der andern, das
„Gleichgewicht zerstört. Ein jeder Ausdruck
„von Schwachheit in dem Welken der Glieder
„des Körpers und den Zügen des Gesichts
„schadet der Schönheit, weil er die Schwach-
„heit einer menschlichen Neigung ankündigt,
„und eine jede heftige Leidenschaft verhäßlicht
„das schönste Gesicht, weil sie das Gleichge-
„wicht darin vernichtet und die Kraftlosigkeit
„oder den Mangel eines Gegengewichts ver-
„räth. Denn weit entfernt, daß die Fieber-
„spannung der Leidenschaft Stärke seyn soll-
„te, so kann sie nur aus Schwäche entstehen,
„nämlich aus der Schwäche eines Gegenge-
„wichts, das allein die Leidenschaft in dem
„schönen Maaße einer harmonischen Neigung
„erhalten kann. Daher ist nur die Vernunft
„stark; denn diese allein kann über die Er-
„haltung dieses Gleichgewichts wachen, in-
„dem sie die zu schwache Seite verstärkt und
„die zu starke schwächt; die Leidenschaft hat

„die Beweglichkeit und Unbeständigkeit der
„Laune; nur die Vernunft giebt Festigkeit,
„indem sie das Gleichgewicht der Neigungen
„erhält. Die Leidenschaft steigt und sinkt,
„die Vernunft ist immer gleich.“ — Hier
machte Diotima eine kleine Pause, in=
dem sie nachdenkend vor sich hinsahe.

„Meinst Du nicht, Sokrates!“ — fuhr
sie bald darauf fort — „daß selbst der schö=
„ne Achylles weniger schön war, als er,
„gegen den Agamemnon entrüstet, die
„Hand an das Schwert legte? Aber der gött=
„liche Homer läßt seinen Liebling nicht sin=
„ken. Die weise Athene ergreift seinen
„Arm, redet ihm Worte der Mäßigung ein,
„und ich sehe den vollen Glanz seiner Schön=
„heit wiederkehren.“

„Doch ich muß bey meinem eigenen Ge=
„schlechte stehen bleiben; denn auf die weib=
„liche Schönheit soll ich mich billig am besten
„verstehen. Giebt nicht der Liebreiz, die Gra=
„zie, ohne die die Schönheit selbst nicht schön
„ist, — diese Grazie, von welcher die himm=

„lische Aphrodyte begleitet ist, wenn sie ihres „Sieges gewiß seyn will — giebt sie nicht „der Gestalt eine Schönheit, die ganz von In„nen hervorgeht? Ihr mächtigster Zauber, „besteht er nicht in der holden Schaam, wel„che das süße Verlangen im Gleichgewicht „hält? Siehe dort das Medusenhaupt auf „jenem Gemählde des Polygnotus in der „Hand des siegenden Perseus. Ist es „nicht die vollendetste Schönheit? und doch „fährst du davor zurück. Du erblickst das „scheußliche Schlangenhaar, das die Schön„heit zerstört, die Dir mit dem lieblichsten „Eindrucke entgegenkommen würde, wenn sie „von sittlicher Grazie begleitet wäre."

„So vermischt sich, in gegenseitiger Ver„stärkung, die Schönheit des Innern mit der „Schönheit des Aeußern, und beyde stammen „aus Einer Urschönheit."

Hier schwieg die schöne Diotima, und sank in ihre vorige Entzückung zurück, die sie nicht bemerken ließ, daß ich schweigend und bewegungslos ihr gegenüber saß. Denn ich war über das Göttliche, das ich gehört hatte,

und das ich mir, da es verworren in meiner Seele herumschwärmte, in Klarheit zu bringen suchte, ganz in Gedanken verloren.

Also, unterbrach ihn hier Theodota, also wäre nach der Meynung Deiner göttlichen Diotima wohl gar Verstand und Sittsamkeit, Geist und sanfte Tugend für uns Griechinnen das sicherste und beste Schönheitsmittel? — Wie kannst Du —

In diesem Augenblicke öffnete sich die Thür, und der reiche Agathon stürzte in das Zimmer. Sokrates schlich sich in aller Stille hinweg, ohne vermißt zu werden, und die Geschichte sagt uns nicht, was weiter aus der schönen Theodota geworden sey.

Siebenundneunzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Genauere Zergliederung der belebten Schönheit zu ihrer Vergleichung mit dem Lächerlichen.

— Die Kunstphilosophen haben entweder die Wirkungen der Schönheit mehr mit dem innern Sinne gefühlt, und mit lyrischer Begeisterung ausgesprochen, als ihre übersinnlichen Elemente durch den Verstand zergliedert, oder sie haben ihr Wesen in abstracte, nicht immer leicht anwendbare Formeln gekleidet, und auf beyden Wegen sind sie dem Freunde der Kunst gleich unverständlich geblieben. Es kam also darauf an, eine Formel zu finden, die weder bloß die Wirkung des Eindrucks aussagt, noch auch durch ihre Abstraction von dieser Wirkung so entfernt ist, daß sie nur mit Mühe darauf angewendet werden kann. Ich glaube diese Formel in dem Gleichgewicht der Theile und Kräfte in der lebendigen Schön-

heit gefunden zu haben; und ich werde immer mehr überzeugt, daß meine Entdeckung kein Fehlgriff ist, da ich sie immer mehr auf alle Arten der Schönheit passend finde.

Das Gleichgewicht erhält die Ruhe in dem ruhenden Körper, und stellt sie, wenn sie unterbrochen wird, in jedem Augenblicke wieder her. Es giebt dem Körper also in seinem festen Grundrisse die Schönheit seines Baues; es giebt ihm aber, insonderheit in den Zügen des Gesichts, noch eine höhere und interessantere Schönheit.

Die interessante Schönheit hat ihren Sitz in einer Physiognomie, die Verstand und Empfindung ausdruckt, und die Empfindungen folgen den Neigungen; denn was diesen gemäß ist, nur das ist ihnen angenehm. Die Neigungen und Empfindungen sind das in der Seele, was in dem Körper die Bewegungen sind. So wie diese, wenn sie ihr Gegengewicht verloren haben, die Zerrüttung und die Zerstörung der Maschine ankündigen, so deuten diese, wenn sie nicht im Gleichgewichte bleiben, auf die Unordnung und Krankheit der

Seele. Dieses Gleichgewicht kann nur in den Händen des hellen Verstandes und der richtenden Vernunft seyn. Und darum ist ein seelenvolles Auge so schön, wenn es gedankenvoll mit Züchtigkeit, Bescheidenheit und Wohlwollen unter einer denkenden Stirn strahlt. Ohne Ausdruck der Empfindung ist die Physiognomie trocken und hart, ohne denkenden Blick ist sie bloß gutmüthig, ohne beyde ist sie fade.

So wie das Gleichgewicht in der Schönheit herrscht, so herrscht es auch in der Grazie. Diese fehlt sowohl, wenn der Körper sich heftig und ungestüm bewegt, als wenn in ihm nicht die geringste Spur von Bewegung ist. *) Die sittliche Grazie muß also in einer ruhigen Bewegung erscheinen. Es muß bey ihr eine denkende Kraft den Vorsitz haben, welche die Bewegung lenkt, sie mäßigt, daß sie nicht das Gleichgewicht verliert, oder, wenn sie es zu verlieren scheint, in jedem Augenblicke zu demselben zurückkehren kann, und wirklich zurückkehrt. Das ist die Ursach, war-

*) S. Th. I. Br. 11. S. 66, 67.

um die Wellenlinie ein so schönes Bild der Grazie ist. Denn sie entsteht nur, wenn ein nachgebender Körper dem Eindrucke zweyer Kräfte gehorcht, indem ihn die eine aus dem Gleichgewichte erhebt, indeß die andere ihn aufhält und zu der Linie der Ruhe wieder zurückführt. Die gerade Linie folgt nur Einer Kraft, und der Körper, der sich nach ihr bewegt, fällt mit seinem ganzen unaufgehaltenen Gewicht. Eben so fällt die leidenschaftliche Empfindung und Neigung auf ihren Gegenstand, wenn sie nicht Zucht, Bescheidenheit und Wohlwollen aufhält, und ihr durch den Eindruck einer andern Richtung die Sanftheit mittheilt, die das Wesen und die Schönheit der sittlichen Grazie ausmacht.

Das, was das Gleichgewicht in der belebten Schönheit und in der Grazie ist, das ist es auch in dem Rhythmus des Verses, des Gesanges und des Tanzes; oder, mit andern Worten: die Symmetrie ist der Rhythmus der Gestalt, und der Rhythmus ist die Symmetrie der Bewegungen. Es entsteht in ihren Bewegungen, die durch kurze Ruhepuncte in

kleinere Abschnitte getheilt sind, welche durch die Gleichheit ihrer Länge und die Aehnlichkeit ihrer Füße, Tacte und Schritte das immer weichende und zurückkehrende Gleichgewicht erhalten. In diesem schönen Taumel, worin sich die Bewegung wiegt, den das Gleichgewicht vor einem unangenehmen Falle bewahrt, und der die Wirkung sowohl als der Ausdruck einer schönen, besonnenen und sich selbst beherrschenden Begeisterung ist, besteht der eigentliche Zauber des Rhythmus in der Poesie, der Musik und der gesellschaftlichen Tanzkunst. Darum haben die schönsten Sylbenmaaße, der Hexameter, das sapphische und alcäische Metrum, und unter den neuern Sylbenmaaßen das alexandrinische, ihre Cesur in der Mitte; darum besteht der musikalische Periode, da, wo der Ausdruck nichts Anderes gebiethet, aus gleichen Gliedern, und der gemeine Tanz, die Menuet, die Angloise, die Polonoise aus gleichen Abschnitten.

Wer die hier angegebene Formel, womit ich das Wesen der belebten körperlichen Schönheit auszudrucken versucht habe, mit der all-

gemeinen Formel der Schönheit *) vergleichen will, der wird sehen, daß ihre Einheit aus dem Gleichgewicht in den Formen und den Bewegungen, und ihre Mannichfaltigkeit aus der Gestalt und der Lage der Theile, und aus der Verschiedenheit der Bewegungen entsteht. In der geistigen und sittlichen Schönheit ist die Mannichfaltigkeit in den Neigungen und Empfindungen, so wie ihre Einheit in der gegenseitigen Mäßigung, wodurch sie in das Gleichgewicht kommen, das ihnen nur der Verstand und die Vernunft vorschreiben kann.

Wollten wir noch weiter hinaufsteigen, so würden wir endlich die höchste intellectuelle Schönheit in dem vollkommensten Gleichgewichte aller Geisteskräfte finden; wir würden sehen, wie sich die hohe Schönheit eines geistreichen und geistvollen Genies, so wie eines verständigen Charakters, durch die innere und äußere Ruhe ausdruckt, welche aus dem vollständigsten innern Gleichgewichte aller denkenden und begehrenden Kräfte entsteht, und

*) S. Th. I. Br. 9, 10.

durch das äußere Gleichgewicht der Gesichts-züge angekündigt wird. Das ist es ohne Zweifel, was Shaftesbury in einer seiner erhabenen Schwärmereyen geahndet hat. *) „Die vollkommenste körperliche Schönheit," sagt er, „kann auch wegen der Harmonie der „Körperwelt und der Geisterwelt ein Ausdruck der intellectuellen Schönheit seyn, nämlich der genauesten Proportion in dem freyen „Gebrauche aller Seelenkräfte und Vorstellungsformen."

Hier erhalten wir einen neuen Grund, warum die plastische Kunst ihren Werken den Ausdruck der Ruhe geben muß, wie sich aber auch zugleich der Ausdruck der Empfindung von selbst den Gesetzen der Schönheit unterordnet. Ich hatte Dir in einem meiner vorigen Briefe **) nur sagen können, daß die Größe den Ausdruck der Ruhe erfodere. Hier sehen wir nun, daß auch die Schönheit, die Hoheit des Verstandes und die Sittlichkeit des Charakters nicht ohne ihn seyn könne.

*) Characteristiks, Vol. 3. pag. 339.

**) S. Th. 1. Br. 22. S. 137.

Achtundneunzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Der Scherz. Das Burleske. Das Komische. Das Groteske. Die Arabesken.

— Ich glaubte mit dem Lächerlichen fertig zu seyn, meine Julie! und Du wirfst mich mit Deinen Fragen von neuem mitten in die ganze Untersuchung zurück. Du bist nun einmahl dem Lächerlichen nicht hold; ja Du glaubst nicht, daß man es überhaupt für die schönen Künste gebrauchen könne. Es scheint Dir beynahe unter der Würde des Menschen zu seyn, über das Ungereimte und Thörichte zu lachen. Du hast es aber auch leiden müssen, daß wir andern Weltkinder uns schon oft über Deine und Deiner Amalie Sprödigkeit belustigt haben.

Du siehst doch, meine beste Julie! daß oft das Lächerliche ein recht gutes Mittel ist, den Zauber der falschen Anmaßungen zu zer=

stören, wenn sie uns unter der angenommenen Gestalt des Wahren, Großen und Schönen hintergehen wollen, und daß Horaz vollkommen Recht hat, wenn er sagt:

Meistens scheidet die Dinge das Lachen besser als Schärfe.

Das wissen auch die ehrlichen Schwärmer und die eine erkünstelte Schwärmerey zur Schau tragenden Geheimnißverkündiger; das weiß der anmaßende, aufgeblasene Eigendünkel sehr wohl. Gegen nichts eifert er mehr, als gegen den lachenden Witz; der ist ihm schmerzhafter als Verfolgung. Ein Wundergläubiger sagte einst: er halte es nicht für so schrecklich, auf einem Scheiterhaufen zu sitzen, als den Spott seiner Gegner ertragen zu müssen. Ich bin überzeugt, daß er es, wenigstens in dem Augenblicke, in allem Ernste glaubte. Denn Verfolgung vermehrt die Anzahl der Schwärmer, und der Spott vermindert sie. In unsern Tagen würde man daher auch schon darum keine Märtyrer mehr machen, wenn auch nicht schon der Geist der Humanität mehr Mit-

de in unsere Sitten gebracht hätte, weil man sich endlich diese so einleuchtende Wahrheit ein= für alle Mahl gemerkt hat.

Was aber dem lachenden Witze vorzüglich seine schöne Unterscheidungsgabe bey der Prü= fung der Geister und in der Beurtheilung des Wahren und Schönen giebt, das ist die hei= tere Stimmung, worin er den Geist erhält, und der dem freyen unbefangenen Urtheile so günstig ist, daß man für seine Erhaltung nicht genug wachen kann.

Aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, wer= den wir keine Art des Lächerlichen verschmä= hen dürfen, so lange sie in den Schranken der Sittlichkeit bleibt. So wie die Kunst, geistreich zu scherzen, kein gemeines Talent voraussetzt, so ist es auch kein geringes Verdienst, durch geistreichen Scherz Heiterkeit zu verbreiten.

Um Dich also mit dem Lächerlichen in der Kunst etwas auszusöhnen, so laß uns die Kunstgattungen, die daraus hervorgehen, et= was genauer aufzählen.

In der Kunst wird es absichtlich darge= stellt, in der Natur stellt es sich von selbst und

unabsichtlich dar. Die absichtliche Darstellung des Lächerlichen geschieht bloß zum Scherz. Sollte ein geistreicher und nicht unsittlicher Scherz unter der Würde des Menschen seyn? Wir wollen sehen. Dazu müssen wir aber erst den Begriff eines Scherzes etwas genauer zergliedern.

Der Scherz ist eine Art von Spiel; aber nicht ein jedes Spiel ist ein Scherz. Denn das Spiel ist der Arbeit, der Scherz dem Ernste entgegengesetzt. Es kann aber auch sehr ernsthafte Spiele geben. So wie nämlich die Arbeit eine Beschäftigung ist, die wir nicht ohne die Aussicht auf Nutzen und Gewinn vornehmen, so ist ein Spiel eine solche Beschäftigung, die uns an und für sich selbst angenehm ist, und wobey wir bloß den Zweck haben, unsere körperlichen und geistigen Kräfte zu üben. Mit diesem Zwecke kann es uns aber sehr Ernst seyn. Ein Schachspieler läßt sich nicht gern durch einen unzeitigen Scherz unterbrechen; er zerstreuet ihn, und es ist ihm bey seinem Spiele ein wichtiger Zweck, die Ueberlegenheit seines Talents zu genießen. Auch

die Musenkünste sind Spiele, aber nicht alle ihre Werke sind Scherze; einige haben sehr wichtige Zwecke, die den feierlichsten Ernst gebieten.

Der Scherz ist ein Spiel, das bloß die Absicht hat, eine fröhliche Stimmung zu erregen und zu unterhalten. Scherzhafte Reden und Handlungen dürfen daher keinen wichtigen Zweck haben; denn sie sollen auch Lachen erregen. Der Scherz wird also nach allen solchen Zusammenstellungen greifen, wodurch er etwas in einem lächerlichen Lichte zeigen kann.

So wie in der Natur Vieles nur einem feinem Geschmacke und einem gebildeten Verstande lächerlich erscheint, so giebt es auch Kunstwerke, deren komischer Witz nur von dem zartern Sinne mit einem belohnenden Lächeln gefühlt wird. Für diesen ist Alcests komische Verlegenheit in Moliere's Misanthropen; der gemeine Zuschauer ergötzt sich an den Stockschlägen in dem Médecin malgré lui.

Alles Lächerliche ist entweder in den Gedanken und ihrer Bezeichnung, oder in

den Gestalten, oder in den Handlungen. Das Lächerliche in den Gedanken und ihrer Bezeichnung ist das Burleske, in den Gestalten das Groteske, in den Handlungen das Komische.

Das Komische entsteht aus dem Lächerlichen in den Charakteren, in den Begebenheiten und den Situazionen; denn Charaktere, Begebenheiten und Situazionen sind die Bestandtheile einer poetischen Handlung. Darum ist Moliere's Tartüffe eines der größten komischen Meisterstücke. In dem Charakter des scheinheiligen Betrügers contrastirt die innere schwarze Büberey auf das stärkste mit dem äußern Scheine der strengsten Heiligkeit; der Ausgang seines verführerischen Anschlages auf die Tugend einer rechtschaffenen Frau, die ihn vor ihrem leichtgläubigen Manne entlarvt, ist eine eben so komische Begebenheit, als eine lächerliche Situazion. Denn bey der erstern lachen wir über die Fehlschlagung, die seinen Hoffnungen und Wünschen so sehr entgegen ist, und bey der letztern über die Sicherheit des Heuchlers, der nicht weiß,

daß er beobachtet wird, so wie über die Verlegenheit, nachdem er entdeckt ist, wie er sich aus einem so bösen Handel ziehen soll, der es ihm von nun an unmöglich macht, seine Rolle eines Heiligen fortzuspielen.

Durch alle diese drey Stücke erstreckt sich der Unterschied zwischen dem hohen und niedrigen Komischen, von dem jenes feinere, dieses gröbere Bestandtheile hat, dieses einen kleinern Fehler und ein geringeres Uebel darstellt, wie es einem feinern Sinne genügt, jenes größere Fehler und härtere Uebel, wie sie seyn müssen, wenn sie ein gröberer Sinn fühlen soll; in dem Misanthropen eine übertriebene Gewissenhaftigkeit und eine Verlegenheit, in dem Médecin malgré lui bäurische Plumpheit und ein durchbläuter Rücken.

Das niedrig-Komische wird noch niedriger, wenn sich das Groteske und Burleske dazu gesellt. Das Groteske ist das Lächerliche in der Gestalt, und besteht daher in Verzerrung, Ungelenkigkeit und Uebertreibung der Größe ihrer Glieder. Diese Art des Lächerlichen kannten die Alten bereits.

Die alte griechische Komödie fand in ihren groteskten Masken, wie Aristophanes in seinen Vögeln, in seinen Fröschen und in seinen Wespen, eine unerschöpfliche Quelle von lächerlichen Ungestalten, wodurch sie das Zwerchfell des athenienſiſchen Pöbels erschütterten. Sie sparten diese groteskten Figuren auch nicht in ihren Grotten, von denen es den Nahmen hat, an ihren Gebäuden und an dem Geräthe ihres Luxus, und an diesen haben sie sich auch noch in der neuern Kunst erhalten.

Zu diesen Gebilden gehören auch die Arabesken, wenigstens haben sie die Widersinnigkeit mit ihnen gemein. Eine schöne Jungfrau, deren Unterleib, statt der Füße, in gebogenes Laubwerk ausläuft, ein Amor, der in Gestalt eines Knaben auf einem schwankenden Blatte steht, ein groſses Gebäude, das an einem dünnen Faden hängt, sind widersinnige Einfälle einer muthwilligen, zuchtlosen Phantasie, und solche Einfälle hat man unter dem Nahmen der Arabesken in die schönen Künste eingeführt. Man sieht schon auf den

alten Vasengemählden Thierarabesken, und vielleicht war Horazens Anfang seiner Epistel an die Pisonen von einer solchen Arabeske genommen, wenigstens würde man eine danach mahlen können. *) Indeß haben sie nicht wenig Widerspruch gefunden, der auch viel für sich zu haben scheint, und sehr leicht Eingang gewinnen muß, da das Ungereimte mancher Arabesken nur zu sehr in die Augen fällt.

Gleichwohl erweckt es schon kein geringes Vorurtheil für sie, daß selbst ein Raphael sie nicht verworfen hat, und man kann sie allerdings da rechtfertigen, wo sie von ihm mit so gutem Geschmacke sind angebracht worden. Er verzierte damit in den berühmten Gemächern und Gängen des Vatikans die schmalen Fensterwände zwischen den Hauptgemählden, und ließ diese Verzierungen von seinem Schüler Johann von Udine unter seiner Aufsicht mahlen. Hier füllen sie auf eine gefällige Art einen geringen leeren Raum mit Gegen-

*) S. Th. 1. Br. 5. S. 28.

ständen, deren zierliche Form das Auge reizt, ohne dem Interesse seiner großen Meisterstücke zu schaden. Warum sollte man diese weise Oekonomie der Kunst nicht nachahmen, und irgendwo einen Platz für sie finden, wo man auf keinen großen Effect hinarbeiten kann oder hinarbeiten soll?

Die Groteskén dürften indeß auf diese Nachsicht in den zeichnenden Künsten weniger Anspruch machen, da sie bloß durch ihre Ungestalt auffallen. Desto mehr hat man sie in dem niedrig-Komischen auf der Schaubühne gebraucht, um seine eigenthümliche Kraft zu verstärken. Jetzt ist vorzüglich das italienische Theater in dem Besitze dieses grotesk-Komischen, dem man aber die Gerechtigkeit widerfahren lassen muß, daß es das Groteske lange nicht so weit getrieben hat, als die alte Komödie der Griechen. So grotesk auch die Masken des Harlekino, des Dottore Bolognese, des Trüfaldino, des Mezetino, des Kapitano, immer seyn mögen, so sind sie es doch, zumahl bey Carlo Gozzi, bey weitem

nicht so sehr, als die Masken der Wespen, der Vögel und der Frösche.

In diesen launichten Geschöpfen der komischen Ausgelassenheit ist das Groteske der Gestalt an seinem rechten Platze. Die Niedrigkeit seiner äußern Form harmoniert mit der Niedrigkeit der Charaktere und der Handlung, und die Kraft des Lächerlichen der Einen verstärkt die Kraft des Lächerlichen in dem Andern. Was in dem Aeußern Caricatur der Ungestalt ist, das ist in dem Innern Caricatur der Charaktere und der Handlungen, und wegen dieser Vereinigung von beyden hat man dieser Art des niedrig-Komischen den Nahmen des grotesk-Komischen gegeben.

Es giebt zwar Stunden, wo auch ein gebildeter Geschmack sich nicht schämt, sich durch dieses Komische aufzuheitern; denn eine heilsame Erschütterung des Zwerchfells ist ein allgemeines Bedürfniß. Allein er weiß auch das höhere Komische zu genießen, und der große Haufe ist auf das niedrige eingeschränkt. Sein gröberer Sinn bedarf starker Züge, um das Lächerliche wahrzunehmen, sein steiferes

Organ muß durch groteske Gestalten, die der innern Caricatur entsprechen, berührt werden, wenn es einen fühlbaren Eindruck empfangen soll. Daß aber die Anzahl dieser Theatermasken in der italienischen Komödie so beschränkt ist, das bringt der enge Gesichtskreis der rohen Menge, so wie der Mangel der Vielseitigkeit in der unausgebildeten sittlichen Natur des Menschen, nothwendig mit sich. Das höhere Komische kann nur in einer höhern Sphäre entstehen, an den Höfen und unter dem Volke eines verfeinerten Zeitalters. Hier nur kann der Schauplatz seyn, wo sich feinere Lächerlichkeiten entwickeln, und wo der komische Dichter zu schärfer sehenden und zu feiner fühlenden Zuschauern reden kann. —

Neunundneunzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Burleske. Die Parodie. Das Travestieren.

— Ich zweifle, meine Julie! ob ich Dich mit dem Grotesken ausgesöhnt habe. Ich sehe wohl, daß das bey Deinem Geschmacke für das Ernsthafte und Feyerliche etwas schwer ist. Ich fürchte aber, daß es mir mit dem Burlesken noch wird schwerer werden. Ich will zufrieden seyn, wenn ich nur Deine Nachsicht dafür gewinne.

Ich nannte das Burleske das Lächerliche in den Gedanken und ihrer Bezeichnung. Das, woraus dieses Lächerliche entspringt, muß die Unreimlichkeit der Nebenideen mit den Hauptideen überhaupt, und in der dramatischen Poesie insonderheit mit der handelnden Person seyn. Die Gedanken, die Empfindungen und ihr Ausdruck müssen sich zu der äu=

ßern oder innern hohen oder geringen Würde der Person nicht schicken. Ist es ein königlicher Held, so muß er wie ein gemeiner Mensch denken, empfinden, handeln und reden; ist es ein gemeiner Mensch, so muß er wie ein vornehmer Held zu denken, zu empfinden und sich auszudrucken scheinen.

Daraus entstehen zwey Hauptgattungen des Burlesken, die Parodie und das Travestieren. Die Parodie erhebt die niedrigsten Naturen durch Gedanken und Ausdruck, die an ihnen alles Lächerliche des Prunkenden und Hochtrabenden erhalten. In den Parodieen der berühmtesten französischen Trauerspiele, insonderheit des Corneille, die sich durch ihre pomphafte Sprache und überspannten Gesinnungen am meisten dazu hergeben, — in diesen Parodieen, die vor etwa funfzig Jahren so sehr Mode waren, sah man den Harlekin in der Person des Cäsars, die Colombine in der Person der Königin Kleopatra mit aller tragischen Würde eine Liebeserklärung herdeklamieren.

Diese Gattung des Lächerlichen ist schon

alt, und Aristoteles *) legt ihre Erfindung dem Hegemon, einem Thasier, bey. Man weiß nicht genau, wann dieser witzige Lustigmacher gelebt hat, wir sehen aber, daß Aristophanes schon das scharfe Salz der Parodie gegen den Euripides gebraucht, dessen Verse er von den Fröschen des stygischen Pfuhls herquaken läßt.

Der griechische Philosoph setzt den Charakter der Parodie darin, daß sie die heroischen Personen schlechter vorstellt, als sie sind. Das würde aber das seyn, was wir jetzt unter dem Travestieren verstehen. Er hat also das Wort Parodie in einem weitern Sinne genommen, als worin wir es jetzt nehmen. Denn wir verstehen unter einer dramatischen Parodie nur die Erhebung niedriger Personen durch die Größe der Gedanken und des Ausdrucks.

Auf einer andern Seite haben wir aber diese Gattung von lächerlichem Witze auch wieder erweitert. Denn wir begreifen unter der

*) Poet. K. 2.

Parodie überhaupt die Vergesellschaftung großer und prächtiger Nebenideen mit unedeln und geringen Hauptideen. Du kennst Swifts berühmte Betrachtungen bey einem Besenstiele. Wie Mancher lacht nicht über dieses kleine Meisterstück des muthwilligen Witzes! Er würde aber noch mehr lachen, wenn er wüßte, daß es eine sehr beißende Ironie ist, worin der Spötter eine gewisse ascetische Manier parodiert, die der bekannte Naturforscher Robert Boyle mit mehr Frömmigkeit als Geschmack eingeführt hatte, und worin man sehr erbauliche Betrachtungen an die gemeinsten, ja an ganz verworfene Gegenstände zu knüpfen pflegte. Unsere guten deutschen Vorfahren ermangelten nicht, nach ihrer Gewohnheit, die sie auch noch nicht abgelegt haben, diese Manier in unsere Litteratur überzutragen, und Du wirst Dir davon einen Begriff machen können, wenn Dir einmahl von ohngefähr ein jetzt längst vergessenes Buch des frommen Scrivers in die Hände fallen sollte. Dieser zu seiner Zeit so berühmte Verfasser eines sehr dick-

leibigen Seelenschatzes hat, unter dem angenommenen Nahmen Gotthold, zufällige Andachten herausgegeben, worin Du auch eine andächtige Betrachtung für eine Hausmagd bey dem Ausfegen der Zimmer über den Kehricht wirst lesen können.

Zu diesen Parodieen gehören auch die Anspielungen auf große Begebenheiten oder auf feyerliche Reden, die durch ihre Anwendung auf kleine und verächtliche Gegenstände lächerlich werden. Das ist der Fall in der witzigen Anspielung auf die Wunder der ägyptischen Zauberer, von der ich Dir einmahl geschrieben habe. *)

Auch die Alten müssen schon etwas gehabt haben, das mit diesen Parodieen einige Aehnlichkeit hatte; ja sie haben vielleicht ganze Gedichte parodiert. Wenigstens finden sich noch hin und wieder Bruchstücke, die vielleicht Trümmer solcher Parodieen sind, wie z. B. eine Anspielung auf einen Vers in Virgils Landbaugedicht, worin der Dichter die

*) S. Th. 2. Br. 70.

Regel giebt, an warmen Tagen, oder wie er es in seiner Dichtersprache ausdruckt, nackend, zu pflügen und zu säen, und welcher in der Parodie so lautet:

> Nackend pflüg und säe, — so hast du Schnupfen und Fieber.

Das dramatische Travestieren geschieht auf einem Wege, der der dramatischen Parodie gerade entgegengesetzt ist. Wenn der Parodist gemeine und niedrige Naturen durch eine prächtige Einkleidung zu heben scheint, so würdigt der Travestierer große und edle Naturen durch niedrige Sitten, niedriges Betragen und niedrige Sprache herab. Wenn jener den Harlekino wie einen Aeneas sprechen und sich betragen läßt, so läßt dieser den Aeneas als einen Harlekino sprechen. Ich zweifle, ob man das Lesen eines Werkes, wie Scarrons Virgile travesti, lange aushalten könne. Ich wenigstens kann mich es nicht rühmen, so sehr mir einige Seiten davon, wie in Kotzebue's Travestierung einiger Scenen aus der Kleopatra, Ver=

gnügen machen; es sey denn, daß man darin so vielen sinnreichen Spott und so viele witzige Anspielungen zu legen weiß, wie unser Blumauer in seine travestierte Aeneis.

Die doppelte Art der Vergesellschaftung hoher und niedriger, edler und gemeiner Ideen bringt auch eine doppelte Art des Lächerlichen in die Rede, und giebt ihr entweder einen hochtrabenden, oder den eigentlichen burlesken Styl. Der hochtrabende Styl erhält seine Farbe durch die Vergesellschaftung großer Nebenideen mit kleinen und gemeinen Hauptideen. Man sagt etwas Unbedeutendes mit hochtönenden Worten. Um zu fragen: „Wer klopft?“ ruft ein hochtrabender Phantast:

> Für wen erschallt von meinem lautbezungten Thor
> das Wort,
> Daß er hereingelassen werde?

Dieses Hochtrabende ist, wie Du siehst, um nichts weniger lächerlich, als das Burleske, worin niedrige und gemeine Nebenideen mit großen Hauptideen vergesellschaftet werden. Wenn uns das Eine durch seinen

aufgedunsenen Schwulst lächerlich ist, so ist es das Andere durch seine unerwartete Plattheit. Denn was kann platter seyn, als wenn Blakmore in seiner Davideide, einem ernsthaften Heldengedichte, das Swift als ein Meisterstück von beyden anführt, sagt:

Er mißt mit wunderbarer Weisheit alle Tropfen, die
Die schwarzen Wolken, seine schwimmenden Bouteillen, füllen.

Da dieser burleske Styl eine so reiche Quelle des Lächerlichen ist, so ist er dem spottenden Scherze sehr willkommen, um dadurch seinen Zweck desto vollständiger zu erreichen. Die gemeinen und niedrigen Nebenideen, worin der Dichter seine Hauptideen kleiden will, bringt er aus allen den Feldern zusammen, wo sie zu gedeihen pflegen. Sie finden sich am reichlichsten unter dem ungebildeten Theile eines jeden Volkes, dessen Sprache durch ihre Unregelmäßigkeit eine niedrige Farbe hat, indem sie zugleich an die Roheit der Sitten und der Lebensart erinnert, die mit ihr ein gleich gemeines und niedriges Ganzes ausmacht.

Ein ungebildetes Volk hat eine ungebildete Sprache; denn nur klare Ideen, ein feiner Sinn und ein zartes Gefühl für Wohllaut, verschönern das Organ der Gedanken, wie der sorgfältig gebaucte Boden, eine lauere Luft, und die geübtere Kunst des Gärtners der Frucht des Wildlings ihren reichern und feinern Saft, ihren mildern Geschmack und ihre höhere Schönheit giebt. Dieser ungebildete Theil eines Volkes, der noch immer auch in der gebildetsten Nazion den großen Haufen ausmacht, unterscheidet sich durch seine rauhe, fehlerhafte und unreine Sprache. Am meisten ist darin die Sprachmengerey an burlesker Lustigkeit ergiebig, und es gab eine Zeit, wo diese Art des burlesken Witzes so beliebt war, daß man zur Ergötzung der vornehmern Welt ganze Bücher damit anfüllte, die aber jetzt, wie der ehemahls so viel gelesene Deutsch-Franzos von Jean Chretien Doucement, weil sie nicht das geringste andere Verdienst haben, in verdienter Vergessenheit und Verachtung begraben sind. —

Einhundertster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Burleske. Fortsetzung. — Dialecte.

— Ich bin weit entfernt, meine Julie! alles Burleske in Schutz zu nehmen. Nicht wenig davon verdient alle die Verachtung, womit ein reiner Geschmack die Augen davon wegwendet; und Du hast gesehen, daß ich es nicht glimpflicher behandle. Ja ich habe Dir kein Geheimniß daraus gemacht, daß ich bey den witzigsten Travestierungen nicht lange aushalten kann. Von diesen Arten des Spaßes scheint mir immer der kürzeste der beste, und ich halte es für ein sicheres Zeichen einer guten Urtheilskraft, wenn ein burlesker Schriftsteller seiner lustigen Laune das rechte Ziel zu setzen weiß.

Nur scheinen mir die strengen Aristarchen, die es, wie Boileau, mit der größten Bitterkeit verfolgen, nicht immer seine eigentliche

Natur zu kennen. Sie sagen, „es sey gegen „den gesunden Verstand und den guten Ge„schmack.“ Wer leugnet das? Aber Alles, was lautes Gelächter erregt, ist gegen den Einen oder den Andern oder gegen Beyde; und der burleske Dichter weiß es recht gut, und er will es so. Wer wird einem Manne, der eine groteske Maske zu einem Balle anlegt, sagen, daß sein Kleid nicht so ist, wie es verständige Leute, die Geschmack haben, in ihren gewöhnlichen Gesellschaften tragen? Rost wußte sehr wohl, was er that, als er seine berühmte burleske Epistel an Gottsched schrieb.

Am wenigsten möchte ich eine launichte Gattung missen, die ich mir beynahe ein Gewissen mache, burlesk zu nennen. Unsere Knittelverse und der style marotique werden sogar von Vielen, die gern possierlich seyn wollen, für das einzige Werkzeug der lachenden Muse gehalten. Wenn sie indeß das wären, so würde die burleske Gattung die leichteste von allen seyn; ein jeder würde sich dazu gebohren glauben. Denn was wäre

leichter, als bloße Knittelverse, das ist, schlechte Verse zu machen, die nicht das Vehikel von Geist und Witz sind?

Die Franzosen protestieren aus allen Kräften gegen diese Idee von ihrem style marotique, und ich denke, wir würden wohlthun, wenn wir es mit unsern Knittelversen auch so hielten. Wir müßten sie nämlich nur da gebrauchen, wo sie zugleich einer drolligen Handlung, einer feinen Empfindung, einer treuherzigen Reihe gesunder Gedanken noch den sehr pikanten Reiz einer lachenden Naivität geben können.

Diese Naivität haben die Knittelverse von ihrem Mangel an vollendeter poetischer Schönheit und Vollkommenheit. Sie haben alle Fehler und Unvollkommenheiten der ersten Versuche einer noch nicht gebildeten Sprache; sie sind das erste Stammeln einer kunstlosen Dichtersprache in ihrer Kindheit. So ist die Sprache in dem Zustande einer Nazion, der vor der feinern Bildung vorhergeht, und so bleibt sie auch noch in dem Munde des rohern Theiles derselben alsdann, wenn die höhern

Stände schon eine gebildetere haben. *) Das giebt ihr aber die Naivität, von der die Gedanken und Empfindungen, die darin gekleidet sind, einen so eigenthümlichen Reiz erhalten. Wer fühlt diese Naivität nicht in Soltaus Uebertragung des Reinecke Fuchs in die hochdeutsche Mundart? Die Scene, die Handlung, die Sitten, die Lebensweise in diesem kostbaren Ueberreste des ältesten deutschen Witzes und gesunden Verstandes deuten auf eine kunstlose Natur und auf alle rohe Größe in den Anfängen einer noch sehr unvollkommenen Cultur, mit welcher die Thierfabel nach allen ihren so glücklich gewählten Personen und gut gehaltenen Charakteren nebst dem treuherzigen Tone der Erzählung so vollkommen übereinstimmt. Muß nicht der Eindruck, den ein solcher Inhalt macht, durch die Einkleidung in eine solche Sprache noch um ein großes verstärkt werden? Eine gebildete Sprache und eine vollkommnere heroische Versificazion, wie in Göthe's Rei-

*) S. Th. 1. Br. 36. S. 231, 233.

necke Fuchs, macht die Thierepopöe zu einer eigentlichen Parodie, und auch in dieser Gestalt wird sie von einer glücklichen Wirkung seyn.

Haben die Griechen diese burleske Sprache gehabt? Ich glaube nicht, und ich habe einen grundgelehrten Mann *) auf meiner Seite. Aber warum nicht? Diese Frage ist schon schwerer zu beantworten. Indeß läßt es sich versuchen.

Die Hauptelemente des burlesken Styls sind die Rohigkeit der Sprache und des Verses, nebst der Sprachmengerey. Von der erstern haben wir kein Ueberbleibsel; die ältesten Denkmähler der griechischen Dichtkunst haben einen Grad der Vollkommenheit in Sprache und Versmaaß, der mit der deutschen und französischen auf eine demüthigende Art absticht, und die Sprachmengerey, die bey uns eine so reiche Quelle des Burlesken ist, war bey den Griechen nicht möglich. Ihre Dichter waren mit keiner andern Sprache,

*) Den Jesuiten Vavassor.

als ihrer eigenen, bekannt, und unter ihren Dialecten hatte keiner eine so niedrige Farbe, als unsere ungebildeten Volksidiome. Sie hatten alle ihren besondern Charakter, und in allen hatten große Genies gesungen und geschrieben. Bey uns ist der hochdeutsche Dialect allein gebildet worden; Luthers Bibelübersetzung und die höhere Cultur der Provinzen, wo seine Grundzüge einheimisch sind, hat ihn allein zur Büchersprache erhoben. In den Zeiten der Minnesinger war das der oberdeutsche Dialect, aus dem noch jetzt unsere Dichter Wörter, Formen und Biegungen nehmen, ohne burlesk zu werden. Und wer weiß, ob sich nicht die schweizerische Mundart der hochdeutschen würde an die Seite gestellt haben, wenn der große Haller große Nachfolger gefunden hätte. —

Einhundert und erster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Launichte.

— Beynahe hätte ich eine der reichsten Quellen des lachenden Witzes vergessen, wenn Du mich nicht daran erinnert hättest. Der unreimlichen Zusammenstellungen, aus denen das Lächerliche hervorgeht, ist eine so große Menge, daß man sehr zu entschuldigen ist, wenn man sie für eben so unerschöpflich als unübersehbar hält. Indeß wird das Launichte darunter immer einen der ersten Plätze behaupten.

Aber was ist das Launichte? — Von keiner ästhetischen Gattung wird vielleicht mehr gesprochen, als von der launichten, ohne daß man recht bestimmt weiß, was man darunter versteht. Man spricht von launichten Menschen, von launichten Schriften, von launichten Schriftstellern, von launichten Cha-

rakteren. Was macht sie aber zu solchen? Das ist noch immer ein Problem. Ich will versuchen, ob ich es lösen kann.

Der wesentliche Charakter des Launichten scheint mir in solchen Urtheilen zu bestehen, die ein Mensch durch seine Handlungen ausdruckt, und die der wahren Natur des Gegenstandes, seinem Werthe und seiner Beschaffenheit, auf eine abstechende Weise entgegengesetzt sind. So ist es ein launichter Zug in dem Charakter des alten Walter Shandy, daß er glaubt, das Glück und die Größe des Menschen hange von dem Nahmen ab, den er in der Taufe erhält, daß er also seinem neugebohrnen Sohne den großen Nahmen Trismegistus beylegen will, und untröstlich ist, daß ihn die Hebamme in Tristram verhunzt hat. In dieser Meynung ist ein Gegensatz zwischen Grund und Folge, und darin liegt ihre Lächerlichkeit. Ein Taufnahme kann nicht Glück und Unglück zur Folge, und Glück und Unglück kann nicht einen Taufnahmen zum Grunde haben.

Die Urtheile, die sich in den Handlungen,

den Reden und dem Betragen des Launichten abdrucken, haben also keine objectiven Gründe, und da sie doch ihre Gründe haben müssen, so muß man schließen, daß es subjective sind, die aber, eben weil sie bloß subjectiv sind, auf eine unrichtige Beurtheilung des Gegenstandes führen. Und so ist es. Wir sagen, daß solche Urtheile, die mit ihrem Gegenstande, seinem Werthe oder Unwerthe, seinem Verdienste oder Unverdienste, auffallend abstechen, einem Menschen von seiner Laune eingegeben werden.

Das Wort Laune hat zwey Hauptbedeutungen, welche die Sprache in den davon abgeleiteten Ausdrücken launisch und launicht sehr gut unterschieden hat, die wir uns aber nicht immer deutlich genug auseinandersetzen. Zuvörderst bedeutet es einen fortdauernden Zustand, dessen Gründe wir uns nicht bewußt sind. Dieser Umstand, daß die Ursachen unserer Launen so sehr im Dunkeln liegen, verleitet uns, auf allerley ungereimte Ursachen zu rathen, um doch eine zu finden, an die wir uns halten können. So pflegt der

gelehrte und ungelehrte Aberglaube manche unerklärliche Erscheinungen in dem Menschen aus dem Einflusse des Mondes abzuleiten. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß man das auch mit einem unerklärlichen Gemüthszustande gethan hat, worin wir selbst nicht wissen, was uns fehlt, noch was wir wollen, und daß man ihn Laune genannt hat, weil wir, so lange er währt, unter dem geheimen und allgewaltigen Einfluß des Mondes stehen. Sind Dir nicht etwa die Launen meines Vetters Jakob, les lunes de mon Cousin Jaques, in die Hände gefallen? Dieser hat augenscheinlich seine lunes oder Launen von lune, Mond, abgeleitet.

Das, was diesen Zustand oft so dauernd macht, ist ohne Zweifel die geringe Heftigkeit der Leidenschaft, aus welcher er entsteht. Die Natur hat gewollt, daß eine heftige Gemüthsbewegung in ihrer größten Höhe sich in die zurückkehrende Ruhe oder in irgend eine andere auflöse. Der Zorn befriedigt sich in seiner Ueberladung durch einen gewaltsamen Ausbruch, durch den er seine Feuerströme auf ei-

nen verhaßten Gegenstand ausschüttet. Die Laune aber hat keinen bestimmten Gegenstand, und die Leidenschaft, woraus sie entsteht, ist nicht heftig genug, um sich entladen zu können. Sie verschließt sich in sich selbst, und nagt insgeheim, aber mit desto mehr Bitterkeit, an ihrem Innern.

Es ist eine allgemein bekannte Bemerkung, daß die Launen eines Menschen allen seinen Gedanken, so wie allen Dingen, die ihn umgeben, ihre Farbe mittheilen. Er sieht Alles in einem schönen Lichte, wenn er guter, Alles ist ihm verhaßt, wenn er übler Laune ist; es sey, daß er die Farbe seiner Gemüthsstimmung auf die Gegenstände überträgt, oder daß seine Laune ihn nöthigt, seine Aufmerksamkeit auf diejenigen Seiten derselben zu richten, die seiner Fröhlichkeit oder seinem Verdrusse zusagt. Einen Menschen, der so der Herrschaft seiner Launen, insonderheit den verdrießlichen, unterworfen ist, den nennen wir, zumahl wenn seine Launen oft wechseln, einen launischen.

Hier ist es nun offenbar, daß die Laune

bloß nach subjectiven Gründen, nämlich nach der Eingebung ihrer jedesmahligen leidenschaftlichen Stimmung, urtheilt. Der Gegenstand mag derselbe, er mag in Allem unverändert seyn, so mißfällt er uns, wenn wir übler Laune sind, so sehr er uns bey guter Laune gefallen hat. Wir nehmen unsern besten Freund bald kalt, bald mit aller Wärme der innigsten Liebe auf, je nachdem uns die Laune, die uns beherrscht, bald zu dem Einen, bald zu dem Andern stimmt.

Außer dieser wechselnden Laune giebt es aber noch eine beständige, wonach wir den Werth der Menschen und der Dinge zu beurtheilen pflegen, und diese wird durch die ganze eigenthümliche Geistesbildung des Menschen bewirkt. Der innere Mensch erhält seine Gestalt nicht bloß durch seine angebohrnen Anlagen, sondern auch, und vielleicht am meisten, durch seine Erziehung, die ersten Eindrücke seiner Jugend, den Geburtsort, wo er lebt, die Gesellschaft, die ihn umgiebt, die Lebensart, die er gewählt hat, den Stand, zu dem er gehört, das Amt, das er bekleidet, die

Geschäfte, die er treibt. Alles dieses wirkt in jedem Augenblicke, auch ohne daß er es sich bewußt ist, auf ihn, enget seinen Geist in eine gewisse Form ein, giebt seinen Bewegungen ihre eigenthümliche Richtung, und seinem Herzen seine ausschließende Liebe. Es ist natürlich, daß es auch seine Urtheile über den Werth und Unwerth der Dinge leitet; und wenn diese zu ausschließend und zu übertrieben sind, und mit den Gegenständen auffallend contrastieren, so fallen sie ins Lächerliche, und wir nennen sie, so wie den Mann selbst, der danach handelt, launicht. Ein ernsthaftes Werk, dessen Zweck Unterricht und Belehrung ist, darf daher nicht launicht seyn. Denn seine Haupttugend ist Wahrheit, und der Launichte sieht die Dinge nicht, wie sie sind, sondern wie sie seiner Laune erscheinen. Der launichte Schriftsteller scherzt; sein Zweck ist zunächst Belustigung: dem Lehrer muß es mit der Wahrheit Ernst seyn. — Die launichte Einkleidung ist entweder eine Wirkung der Natur; und alsdann ist die Person des Redenden selbst lächerlich, wie Sancho Pansa

mit seinen Sprüchwörtern. Ist sie aber absichtlich und durch Kunst unvollkommen, so kann der Zweck nur Belustigung, und diese darf nicht der Zweck eines ernsthaften Werks seyn.

Der Launichte ist immer ein Sonderling, seine Denk- und Handlungsweise weichen wirklich von der allgemeinen Denk- und Handlungsweise ab. Diese hält man mit Recht für die richtigere, weil sie nicht, wie jene, aus den Eigenthümlichkeiten des einzelnen Menschen, sondern aus der allgemeinen Quelle der menschlichen Natur fließt. In dieser müssen endlich die Menschen übereinkommen, wenn sie in dem Umgange mit verschiedenen Ständen, in verschiedenen Geschäften und Lagen, die Eigenheiten ihrer Persönlichkeit abgelegt haben. Denn hier verlieren sie ihre Ecken, und erhalten, wie die härtesten Körper durch langes Reiben, ihre Rundung. Wenn das seine Richtigkeit hat, so kann sich nichts einander mehr entgegengesetzt seyn, als Laune und feine Lebensart. Denn diese ist nichts anders, als die Kunst, in seinem Be-

tragen gewisse allgemeine Regeln zu befolgen, vermittelst welcher, wenn sie allgemein beobachtet werden, alle Menschen — wie es bey den Hofleuten der Fall ist — in ihrem äußern Betragen wenigstens — eine und dieselbe Person scheinen.

An den Höfen und in den feinern Gesellschaften großer Residenzen nennt man solche launichte Charakter, weil sie keinem um sich herum gleichen, Originale. Aber dieser Originale findet man wenige in diesen Kreisen; auch nicht einmahl, da es doch hier so viele Masken giebt, die Maske davon. Die wirkliche Originalität würde bald unter dem allgemeinen Spotte erliegen, und ihre angenommene Rolle ist schwer zu spielen. Ich habe in meiner Jugend nur Einen Virtuosen in der schweren Kunst des kaustischen Launenspiels gekannt: das war der berühmte Baron von Pöllnitz. Aber er war der achtzigjährige Doyen des Courtisans, und hatte einen sehr feinen Tact bey vielem Witz und Gewandtheit.

Aus eben dem Grunde sind die launichten

Charaktere auf den großen Theatern des gesellschaftlichen Lebens in dem verfeinerten Frankreich beynahe etwas Unerhörtes. Selbst ihre Darstellung gelingt ihren Schriftstellern äußerst selten. Wir müssen bis auf ihren Rabelais zurückgehen, wenn wir einen finden wollen, der sich erhalten hat. Die allgemeine Farbe der Feinheit, der Wohlanständigkeit und der Feyerlichkeit, hatte in der klassischen Zeit Ludwigs des vierzehnten alle eigenthümliche Farben in der Handlungsweise ausgelöscht, und man hätte tiefer hinabsteigen müssen, als es der ekle Geschmack des Hofes und der feinern Welt erlaubte, um die Originale zu launichten Gemählden aufzufinden.

Desto mehr haben sich diese in England erhalten, wo der Geist der Geselligkeit weniger verbreitet ist, und wo einem jeden das Gefühl seiner Unabhängigkeit verstattet, sich seiner eigenthümlichen Laune zu überlassen; wo der derbere Geschmack der großen Menge eine entscheidende Stimme hat, und eine vielfachere Vermischung der Stände die gebilde-

tern vor einer zu ekeln Verachtung der Eigenthümlichkeiten der ungebildetern verwahrt. Es ist daher kein Wunder, daß die volkreichen Inseln Großbritanniens allein mehr humoristische Schriftsteller aufzuweisen haben, als alle Länder des schreibenden Europa's zusammengenommen. An ihrer Spitze stehen Swift, Fielding, Lorenz Sterne, Smollet und Goldsmith, deren immer fließender und unerschöpflicher Humor von keiner Laune irgend eines Schriftstellers einer andern Nazion noch ist erreicht worden.

Ihre launichte Manier ist diesen Schriftstellern so natürlich, daß sie sie selbst bey den feyerlichsten Gelegenheiten nicht verleugnen können, und daß sie, wenn sie Geistliche sind, sie selbst auf die Kanzel bringen. Wir haben Yoriks Predigten zusammen gelesen, und wie oft haben wir nicht die rührendsten Stellen bey einem unerwarteten humoristischen Zuge, insonderheit in den Predigten über den verlorenen Sohn und an die Esel, mit herzlichem Lachen unterbrechen müssen! —

Einhundert und zweyter Brief.

An Ebendieselbe.

Das Launichte.

Fortsetzung.

— Ich wollte Dir, meine Julie! in meinem letzten Briefe noch von dem humoristischen Swift sprechen, als mich ein Besuch störte. Seine Predigten sind weniger unter uns bekannt, als die Yorikschen, ob sie gleich ins Deutsche übersetzt sind; denn sie sind nur sechszehn an der Zahl, und haben sonst keinen ausgezeichneten Werth, als hie und da Züge der echtesten Laune. Nur Eine zur Probe! Es ist die Predigt über das Schlafen in der Kirche. Der Text ist die Geschichte von dem Knaben, der in des Apostel Paulus Predigt eingeschlafen war, im Schlafe von dem Söller fiel, und todt blieb. Nach der Vorlesung dieser Worte hebt nun die Predigt also an:

„Seht hier die traurigen Folgen des
„Schlafens in der Kirche! Der schlafen=
„de Knabe fiel vom Söller herab und blieb
„todt! Es war ein Glück für ihn, daß
„der Prediger ein Apostel war, der ihn
„durch seine Wunderkraft sogleich wieder
„zum Leben erwecken konnte. Ich sage
„euch vorher, daß ich kein Wunderthäter
„bin, und daß ihr, wenn euch ein gleiches
„Unglück widerfährt, keine Hoffnung habt,
„von mir wieder auferweckt zu werden.
„Ihr scheint aber auch gar nicht darauf
„gerechnet zu haben, denn ihr habt eure
„Kirchstühle um und um so gut befestigt,
„so bequem zugerichtet und so weich gepol=
„stert, daß es eines Wunders bedürfte,
„wenn ihr aus ihnen herausfallen solltet.“

Mit welchem feyerlichen Ernste predigt hier der humoristische Dechant seinen Zuhörern die lächerlichsten Dinge vor. Welche sonder=bare Bewegungsgründe! Wie konnte er glau=ben, daß seine Zuhörer ein Wunder von ihm erwarteten, und daß sie ihre Kirchstühle des=wegen so bequem zugerichtet hätten, damit sie

sich nicht todt fallen möchten! Der feyerliche Ernst, womit Swift solche Armseligkeiten hersagt, machen seine Predigt zu einem vorzüglichen Stücke echter Laune.

Das ist ein neuer und vielleicht nicht der unbedeutendste Grund, warum es bey den Engländern so viel Humoristen giebt, und warum sie jetzt bey den Franzosen, wenn sich nicht etwa ihr Charakter seit ihrer Revoluzion geändert hat, beynahe ganz verschwunden sind. Der Engländer kann bey dem Lächerlichsten ernsthaft und gravitätisch scheinen, und das gehört zum Wesen des Launichten; der Franzos verlacht die Gravität: der Erstere ist Humorist, der Letztere Persifleur.

Dieser Ernst entspringt aus der Laune, bald aus der leidenschaftlichen, bald aus der originalen. Von beyden Arten finden wir die besten Muster bey den englischen Schriftstellern.

Der launichte Charakter des alten Bramble in dem Humphrey Klinker ist ein schönes Muster von der ersten Art. Mit der übeln Laune, die ihm sein Alter und seine

Kränklichkeit giebt, sieht er alle Gegenstände in dem düstersten Lichte. Es ist eine tiefgedachte und höchst interessant durchgeführte Idee, daß seine jüngern, glücklichen und liebenden Gefährten die nämlichen Gegenstände in dem heitern Lichte der Jugend und des Wohlgefühls sehen, und daß sich auch die Blicke des grämlichen Alten aufheitern und den mildern Urtheilen seines wohlwollenden Herzens, das selbst durch die Wolken seiner verdrießlichen Laune immer von Zeit zu Zeit durchschimmert, Platz machen, so wie sich seine Gesundheit durch die Bewegung und die Zerstreuungen der Reise zu stärken beginnt.

Die Muster der originalen Laune sind noch häufiger, denn die ursprünglichen Anlagen und Neigungen der Stände, der Lebensarten, der Erziehung, der ausschließenden Gewöhnung, der festgewurzelten Meynungen und der frühzeitig eingesogenen Vorurtheile sind unendlich mannichfaltig. Das, worin sie alle übereinkommen, sind hervorstechende Eigenheiten, die durch den gutmü-

thigen, aber ausschließenden Eigensinn, und durch den engen Gesichtskreis, welcher das Urtheil begrenzt, bis zur Caricatur getrieben sind. So ist Smollets Hawser Trunnion, der sein ganzes Leben auf einem Schiffe zugebracht hat, in allen seinen Handlungen ein Seeheld, der nicht einmahl auf dem Wege zu der Kapelle, worin er sich will trauen lassen, gegen den Wind zu reiten wagt; so ist Fieldings Junker Western und Pfarrer Abraham Adams, wovon der Erstere, der immer auf dem Lande gelebt hat, kein höheres Wesen in der Natur als einen britischen Landedelmann und Fuchsjäger kennt, und der Letztere, der stets auf einer ärmlichen Dorfpfarre in dem entfernten Yorkshire isolirt gewesen ist, die alte Gelehrsamkeit für den höchsten Werth des Menschen, und eine Predigt für das erste Meisterstück des menschlichen Verstandes hält, und sich von den seinigen mit der gutmüthigsten Ueberzeugung selbst in London das glänzendste Glück verspricht. —

Einhundert und dritter Brief.

An Ebendieselbe.

Das Launichte. Die humoristische Manier. Haben sie die Alten gekannt? Beschluß.

— Ich muß also noch einmahl ansetzen, meine Julie! aber ich werde mich kurz fassen. Dein Drivers fragt: ob die Alten das Launichte gekannt haben? —

Um diese Frage recht genau zu beantworten, muß ich erst noch eine Unterscheidung der launichten Charaktere und der humoristischen Manier nachhohlen, die ich zwar in meinen vorigen Briefen im Allgemeinen angegeben habe, die aber noch einer deutlichern Entwickelung bedarf. Ein Charakter, der sich selbst in Handlungen darstellt, welche einen auffallenden Widerstreit seiner Urtheile mit dem wahren Werthe der Dinge offenbaren, ist ein launichter Charakter, und deren findet sich eine Menge in der wirklichen Welt. Er kann so auf der Schaubühne erscheinen, und, wenn

der Zuschauer hier nicht an den Dichter denkt, so sieht er einen launichten Charakter, aber keine humoristische Manier. Anders wird die Sache in dem lehrenden und erzählenden Werke: hier trägt der Lehrende oder Erzählende das Lächerliche mit launichtem Ernste vor, und seine Manier ist humoristisch. So ist die Manier in der Predigt des humoristischen Swifts, woraus ich Dir ein Stück mitgetheilt habe; so ist sie in Lorenz Sterne's Predigten, in Yoriks empfindsamen Reisen, so ist sie in Fieldings Joseph Andrews und Tom Jones, in Smollets Peregrine Pickles und Humphrey Klinker, in Goldsmiths Priester von Wakefield.

Solche Humoristen sind mir unter den Griechen nicht bekannt; — denn Lucian ist ein persiflierender Spötter und kein Humorist; — ihre humoristischen Werke müßten denn gerade die seyn, die insgesammt in der See verschlungen, von den Motten verzehrt sind, oder noch irgendwo in einem alten Thurme modern.

Eine andere Frage ist, ob ihr Theater keine launichten Charaktere hat? In ihrer alten Komödie finde ich sie nicht: da sind die Handlungen und Charaktere im höchsten Grade burlesk, und so mußten sie ohne Zweifel für den souveränen Pöbel in Athen seyn, wenn sie ihm gefallen sollten. Der launichte Charakter kann in gewissen Situazionen rührend, und selbst erhaben seyn, wie der Doctor Primrose in dem Gefängnisse, als man ihm seinen Sohn, der eines Mordes angeklagt ist, vorführt. Das würde in eine Aristophanische Komödie nicht gepaßt haben.

So ist es mit der alten Komödie der Griechen; wie ist es aber mit ihrer neuern? — Diese scheint mir die launichten Charaktere nicht auszuschließen. Finden wir sie aber wirklich in ihr? Das ist eine andere Frage, die wir kaum zu entscheiden wagen dürfen. Denn, leider! sind alle ihre dramatischen Werke, bis auf einige Verse und Sentenzen, die uns über das Ganze kein ausschließendes Urtheil verstatten, vielleicht mit Niccolo's Schiffe, das ganze Ladungen von Büchern aus

Griechenland nach Italien bringen sollte, in dem Meere verschlungen; vielleicht sind sie in dem Schutte einer zerstörten Stadt begraben, woraus sie ein glücklicher Fund dereinst zur Freude unserer Enkel hervorzieht. Das Einzige, was uns noch einigermaßen auf ihre Spur bringen kann, ist das, was sich in den Nachbildungen der römischen Dichter, insonderheit des Terenz aus dem Menander, dem fruchtbarsten und wahrscheinlich auch dem besten Dichter der neuern griechischen Komödie, erhalten hat.

Du hast nun selbst, meine Julie! das schöne Schauspiel der Brüder des Terenz mit allem alten Kostume genossen. Scheint es Dir nicht auch, daß man den mürrischen und strengen Demea zu den launichten Charakteren rechnen könne. Er ist kein böser Mann; aber er hat seine eigene saure Laune, er hat die rauhen Sitten, die eingewurzelten Vorurtheile, die er in der Einsamkeit und unter den Arbeiten des Landlebens nicht ablegen konnte, um so fein, liberal und abgeschliffen zu wer-

den, wie der in den Zirkeln der Stadt gebildete Micio.

Die Zeit, worin ein Sittenmahler, wie Menander, erschien, ist auch für die launichten Charaktere die günstigste. Die Sitten, die Stände und Lebensarten waren mannichfaltig genug, um den Menschen abstechende Eigenschaften zu geben, die Verfeinerung hingegen noch nicht so groß, daß sie alle hätte zu einer Form abschleifen können; eine ruhigere Sittsamkeit war auf die demokratische Ausgelassenheit gefolgt, und hatte bloß die burlesken Schwänke und die persönlichen Caricaturgemählde verbannt.

Diese Periode in der Culturgeschichte eines Volkes ist den launichten Charakteren am günstigsten. Sie können weder in seiner ersten Kindheit, noch in seiner höchsten Verfeinerung erscheinen. Das könnte man für einen sonderbaren Eigensinn des Weltlaufs halten; es ist aber ganz natürlich, und auch hier, wie in so vielen andern Fällen, läßt sich die

Bemerkung machen, daß sich oft die Extreme berühren.

In der ersten Einfalt ist noch keine abstechende Verschiedenheit der Sitten, der Lebensart, der Stände, der Meynungen und der Handlungsweise, die einzelnen Personen oder gewissen Klassen von Menschen auffallende Eigenheiten geben könnte. Alle haben einerley Geschäft, einerley Glauben, einerley Sitten, einerley Lebensart; alle sind einander gleich. In der höchsten Verfeinerung ist die Mannichfaltigkeit der Stände, der Lebensarten, der Geschäfte unübersehbar; aber sie läßt keine hervorstechenden Eigenheiten in den Sitten und Charakteren zu. Das Bedürfniß und das Bestreben zu gefallen, nöthigt einen jeden, seine leidenschaftlichen Launen zu beherrschen, alle Originalität aufzuopfern, in den allgemeinen gesellschaftlichen Ton einzustimmen und die Form der herrschenden Sitten anzunehmen. Die Menschen sind in dieser Periode, wie Yorik sagt, den alten Münzen gleich, deren scharfes Gepräge, durch langes Herumtragen, abgerieben ist. —

Einhundert und vierter Brief.

An Ebendieselbe.

Die Ironie.

— Es ist wahr, wie Du bemerkst, meine Julie! die Ironie hat einige Aehnlichkeit mit der humoristischen Manier, und ich kann begreifen, daß man sie bisweilen mit einander verwechselt hat. Durch beyde wird das Fehlerhafte mit Beyfall, wenigstens ohne ausdrückliches Mißfallen, dargestellt, und der ironische Sokrates scheint die Sophisten seiner Zeit so gut zu bewundern, als Goldsmith seinen Doctor Primrose zu lieben.

Indeß sind doch Laune und Ironie sehr verschieden. Man hält mit Recht den griechischen Weisen für einen Virtuosen in der Ironie, und den englischen Romanendichter für einen trefflichen Humoristen; man erklärt die Britten überhaupt für Humoristen, und die Franzosen für ihre Meister im Persiflie=

ren. Wo liegt hier der Unterschied? Um das anzugeben, müssen wir uns mit der Natur der Ironie etwas genauer bekannt machen.

Es giebt eine doppelte Ironie: die eine ist ein verstelltes Lob, die andere ein verstellter Tadel. Bey beyden ist die Absicht, die entgegengesetzten guten oder schlechten Eigenschaften des Gelobten oder Getadelten desto mehr zu heben: durch das Lob die schlechten, durch den Tadel die guten. Wenn der Spötter aber diese Absicht erreichen will, so muß man ihn nicht beym Worte halten können. Das Gute, das getadelt wird, muß, wie das Schlechte, das gelobt wird, so in die Augen fallen und so ausgemacht gewiß seyn, daß Jedermann es fühlt, daß es durch das Lob und den Tadel nur noch mehr hervorgehoben werden soll. Wenn Boileau sagt: Cotin est un Virgile, so fällt es Niemandem ein, das für Ernst zu halten. Cotin ist ein zu schlechter Dichter, als daß ihn ein so vortrefflicher Kenner, wie Boileau, für einen guten, ja für einen der Ersten halten könnte.

Vielleicht würde die ganze, nicht kleine Eigenliebe Gottscheds und Schönaichs doch nicht hingereicht haben, wenn der Eine sich von seinen Gegnern einen Pindar, und der Andere einen Homer hätte nennen gehört, dieses übertriebene Lob für etwas Anderes, als bittern Spott zu halten. So ist die Uebertreibung des Lobes oder Tadels, der Verachtung und der Bewunderung selbst das beste Mittel, dem Zuhörer bemerklich zu machen, daß Beydes erdichtet sey, so wie Beydes ihre Verächtlichkeit oder Vortrefflichkeit durch die Zusammenstellung mit dem Gegentheil in ein desto helleres Licht setzt.

Sokrates war ein Meister in beyden. Seine Bewunderung der Sophisten deckte ihre schwachen Seiten jedem Unbefangenen auf, und seine Demuth stellte seine Ueberlegenheit nur noch mehr ins Licht. Daß Beydes nur verstellt war, zeigte sich, wenn anders Platons Darstellungen getreu sind, durch die Beschämung der stolzen Sophisten und durch seinen eigenen Triumph am Ende ihrer philo-

sophischen Kampfspiele. Sie endigten damit, daß sie die Lacher und Bewunderer auf seine Seite brachten.

In der Ironie ist ein auffallender und überraschender Widerstreit des Lobes mit dem Verdienste des Gelobten. Wenn aus diesem Widerstreite kein großes, schmerzhaftes oder unglückschwangeres Uebel entsteht, so erregt sie Lachen und ist ein lachender Spott. Ganz anders ist es, wenn dieses schmerzhaft ist, wenn es ein großes und mannichfaches Unglück verbreitet. Dann erregt es Mitleid, Jammer, und, in Rücksicht auf seinen Urheber, Abscheu und Unwillen, und soll sie erregen. Wenn Juvenal sagt:

> Wage Etwas, das des Kerkers und klippichter Eilande *) werth ist,
> Wenn Du Etwas willst seyn. — —

so ist das Ironie; denn der tugendhafte Dichter kann nur durch ein verstelltes Lob zu Verbrechen aufmuntern, die solche Strafen ver-

*) Unter den ersten römischen Kaysern wurden die Verbrecher auf wüste Inseln verbannt.

dienen. Aber es ist eine bittere Ironie; denn sie soll Abscheu und Unwillen erregen.

Wenn so die Natur der Ironie es mit sich bringt, daß ihr Lob nur ein verstelltes ist, und wenn der Spötter will, daß man es für nichts Anderes halten soll: so sind der Spötter und der Humorist durch Charaktere von einander verschieden, die man nicht leicht verfehlen kann. Der Launichte lobt, was er lobt, in ganzem Ernste; das Lob und die Bewunderung des Spötters ist verstellt. Jener will nicht, daß man es für verstellt halte, dieser will es; jener würde böse werden, wenn man es dafür hielte, dieser würde in Verzweiflung seyn, wenn man es nicht dafür hielte. Ein Präsident stattete an der Spitze seines Parlements einem neuen Kanzler von Frankreich das erste Glückwunschcompliment ab. Der Kanzler war damit so zufrieden, daß er sie seiner Protection versicherte. Der Präsident, dem das zu viel schien, wandte sich an seine Collegen, und sagte: Meine Herren, lassen sie uns dem Herrn Kanzler danken, er giebt uns mehr als wir verlangen. — Was meynst

Du, meine Julie! würde der Präsident nicht vor Verdruß außer sich gewesen seyn, wenn er hätte glauben können, daß der Kanzler diese Worte für die Ergießung einer gutmüthigen Laune, und nicht für die beißendste Ironie gehalten hätte?

In einer Nazion, wo Jedermann den größten Werth auf das Gefühl seiner Unabhängigkeit setzt, und sich in dem Maaße schätzt, als er nach seiner Weise denken, reden, handeln und leben kann, — in einer solchen Nazion wird es gewiß mehr Humoristen geben; indeß eine andere, bey welcher man seinen Werth von dem Urtheil Anderer erwartet, sich immer der Bewunderung darzustellen sucht, und Witz und Feinheit das bewundertste Talent ist, — indeß eine solche Nazion mehr witzige und feine Spötter wird aufzeichnen können. Wo werden also mehr Humoristen seyn, wo mehrere feine Spötter? Unter den Franzosen oder unter den Britten? —

Einhundert und fünfter Brief.

An Ebendieselbe.

Das Rührende. — Zwey Grundregeln.

— Ich breche also ab, weil Du es so willst, meine Julie! um auf eine Materie zu kommen, die Deinem Herzen näher liegt, und worauf Du schon so lange mit Ungeduld gehofft hast.

Das Rührende ist einer von den vier großen Hauptzweigen, auf welchen die mannichfaltigen Blüthen des Vergnügens sich entfalten; und seine genauere Betrachtung wird uns schon aus diesem Grunde dazu dienen, uns auch die übrigen dem Auge näher zu bringen. Um seine Natur so vollständig zu erforschen, daß wir daraus die Regeln herleiten können, deren Beobachtung uns die vollkommenste Wirkung desselben sichert, wird es nöthig seyn, es vorher noch mit den übrigen Quellen des Vergnügens zu vergleichen, die Gegenstände, durch die es uns affiziert, bestimmter zu be-

bezeichnen, und den Theil der Seele, den es in unserm Bewußtseyn am merklichsten berührt, genauer anzugeben.

Der erste Zug in dem Charakter des Rührenden ist, daß wir uns, wenn es auf uns wirkt, mehr dieser Wirkung, womit es uns affiziert, als des Gegenstandes, der auf uns wirkt, bewußt sind. Wir sind immer desto mehr gerührt, je weniger wir den Gegenstand, der die Ursach unsers Schmerzes ist, zergliedern, und je mehr wir uns bloß mit unserm Schmerze unterhalten. In vielen Fällen ist dieser Schmerz desto tiefer, je weniger wir uns mit seinem Gegenstande und seiner Ursach beschäftigen; ja oft ist es diese aufmerksamere Zergliederung derselben, die ihn zwar unvermerkt, aber, auch ohne die Hand der heilenden Zeit abzuwarten, am sichersten mildert.

Der Grund von dieser Erscheinung ist kein anderer, als daß der Gegenstand, den wir betrachten, außer uns gestellt ist; und dieses kann schon nicht ohne einen gewissen Grad der Deutlichkeit geschehen, — daß wir seine Theile und Eigenschaften unterscheiden, daß sich

daran Gedanken anreihen, die wir gewöhnlich mit Worten denken; daß hingegen das Gefühl in einem unmittelbaren Anschauen besteht, das aus unendlich vielen dunkeln Vorstellungen zusammengesetzt ist, und wozu eine unendliche Menge unsichtbarer Kräfte mitwirken, von denen es den höhern Grad seiner Wärme erhält. *) Diese Wärme erkaltet in dem Maaße, als der Verstand sein Licht verbreitet; denn so wie bey diesem Lichte der Gegenstand hervortritt, und sich vor uns stellt, weichen die dunkeln Vorstellungen in die Tiefen der Seele zurück, und die unsichtbaren Kräfte lassen von ihrer Wirksamkeit nach. Das erklärt uns, warum bey einem Hofconzerte die Damen und Herren so wenig Antheil an der Musik zu nehmen scheinen. In einem Repräsentazionskreise ist Jedermann zu sehr mit den Gegenständen beschäftigt. Er scheuet die Tiefe der Empfindung, um diese nicht aus den Augen zu verlieren. Und darum versteht der Mensch von tiefem Gefühl den Kalten,

*) S. Th. 1. Br. 39. S. 253.

und der Kalte den Gefühlvollen nicht. Der Eine spricht von seinen Empfindungen, der Andere von den Gegenständen. Beyde sind voll von dem, was der Eine dem Andern nicht mittheilen kann, und so hat keiner von ihnen den Schlüssel zu dem Sinne des Andern.

Die erste Regel ist also: Wenn wir gerührt werden sollen, so müssen wir uns mehr unsers Zustandes, als des rührenden Gegenstandes bewußt werden.

Du ahndest gewiß schon einige wichtige Anwendungen von dieser Regel. Ich verspare sie aber auf einen Ort, wo sie eine weitere Entwicklung der Natur der Rührung wird einleuchtender machen.

Der zweite, mit dem ersten zusammenfließende Zug in diesem Charakter ist: daß „das Schöne, das Große und das Lächerliche „in den Gedanken, den Bildern und den „Ideen von Handlungen durch klare Darstel„lung wahrgenommen wird. Es wird also „gedacht; das Rührende wird empfunden.“ Denn alle Gegenstände sind entweder unsinn-

liche oder sinnliche, und diese entweder Bilder oder Bewegungen. Diese sind, wenn sie gefallen, entweder groß oder schön, oder keines von beyden; die großen erregen Bewunderung und Ehrfurcht, die schönen erwecken Liebe; die, welche nicht groß sind, und, ohne schädlich zu seyn, von den Regeln der Schönheit abweichen, erregen Lachen; das Rührende wirkt durch dunkle Vorstellungen und weckt unsichtbare Kräfte; es theilt Andern die Freude und den Schmerz mit, den wir selbst empfinden. Das Erstere beschäftigt die Betrachtung, das Letztere das Gefühl.

Die zweyte Regel ist also: Wer gerührt ist und rühren will, der wird nicht schildern, er muß Empfindungen wecken, oder Empfindungen ausdrucken, die in unsere Empfindungen übergehen können.

Auch diese Regel hat ihren Grund in der Unentbehrlichkeit des Anschauens, der Häufung dunkler Vorstellungen und der Mitwirkung unsichtbarer Kräfte zu den Empfindungen. Jenes verliert seine Innigkeit, diese

werden unwirksam durch die Aufmerksamkeit auf die Theile der Gedanken, der Bilder und der Handlungen. Wenn die Gemüthsbewegung erregt werden, die Leidenschaft entglühen und der Affect hervorbrechen soll, so muß der Anblick des Schönen und Großen in den Schatten zurückweichen, und nur aus dunkler Ferne als eine unsichtbare Kraft mitwirken. Die Aufmerksamkeit durch ausführliche Schilderung darauf fest halten, heißt die Empfindung tödten; denn durch diese Schilderung geht die Seele aus dem Zustande des Empfindens in den Zustand des Betrachtens über. —

Einhundert und sechster Brief.

An Ebendieselbe.

Das Rührende. Fortsetzung. Anwendung der zwey Regeln.

— Die zwey Grundregeln, die kein Künstler, in welcher Kunst es seyn mag, ungestraft verletzen darf, scheinen auch Dir, meine Julie! so einfach und einleuchtend, und doch werden sie so oft vergessen. Ich habe sie in meinem vorigen Briefe nur so nackt hingestellt; ich versprach Dir aber gleich, sie durch einige Anwendungen zu erläutern. Und das glaube ich um desto mehr schuldig zu seyn, da sie nur ein sehr sicherer Geschmack, ein feines und tiefes Gefühl — das Gefühl des wahren Genies, das sich durch keinen Reiz unechter Schönheiten auf anmuthende Abwege verlocken läßt — nie und in keinem Falle verletzen wird.

Wenn nach der ersten Regel die Seele ge=

rührt werden, oder in der Rührung, worin sie ist, nicht gestört werden soll, so darf sie der Künstler nicht nöthigen, sich so weit mit dem Gegenstande zu beschäftigen, daß sie nur an diesen denken kann und sich in der Zergliederung von diesem erschöpfen muß. Das ist der sehr natürliche Grund, warum aller Witz, der die Gegenstände so sorgfältig zergliedern muß, um ihre Vergleichungspuncte zu finden und mit Sicherheit aufzufassen, alle Spitzfindigkeiten, die in das Innerste der Dinge eindringen, alle fade Galanterieen, die mit beyden die Empfindung nachäffen — so kalt und für die Empfindung so tödtend sind. Diese witzigen und spitzfindigen Concetti machen den Guarini in seinem Pastor fido, und seine geschmacklosen Nachahmer, insonderheit die abentheuerlichen unter unsern Vorfahren, einem gefühlvollen Leser so unausstehlich.

Aber auch Dein Liebling, meine Julie! der zärtliche und süße Tasso, ist nicht ganz frey davon, und solche Stellen, womit er vielleicht dem Geschmacke seiner Nation huldigen mußte, gehören ohne Zweifel zu dem

Flittergolde, das dem strengen Boileau, der an das gediegene Gold seines Virgils gewöhnt war, so sehr mißfiel. Hier ist eine solche Stelle:

> Forsennata gridava: o Tu, che porte
> Teco parte di me, parte ne lassi,
> O prendi l'una, o rendi l'altra, o Morte
> Dà insieme ad ambe. — —
>
> Gier. lib. XVI. 40.

> O ruft sie laut: kannst Du mich so verhöhnen?
> Nimmst Einen Theil, und lässest Einen mir!
> Nimm diesen auch; wo nicht, so laß mir jenen,
> Ach! oder tödte beyde. —
>
> Gries.

Kann Armide in dem Wahnsinne der Liebe ihren Schmerz über die Flucht des Rinaldo in einer so genauen arithmetischen Zertheilung aushauchen, in der sich der Leser nur mit Mühe zurecht finden kann? Und solche Herrlichkeiten haben sogar Nachahmer gefunden, selbst in dem sogenannten großen Corneille. Sein Cid sagt in der Verzweiflung der Liebe, nachdem er den Vater seiner Geliebten in einem Zweykampfe getödtet

hat, und sie ihm nun nicht mehr ihre Hand geben kann:

> Pleurés, pleurés mes yeux et fondés vous en larmes,
> La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau,
> Et m'oblige à venger, après ce coup funeste,
> Celle, que je n'ai plus sur celle qui me reste.

Nach der zweyten Regel wird der Gerührte in dem Zustande der Empfindung nicht mahlen. Denn dadurch geht er in ruhige Betrachtung über; und mit dieser sinkt der Sturm des Affects, den nur die Empfindung unterhält. Er kann aber auch die Empfindung nicht mittheilen, die er selbst nicht hat, und die er in Andern, die er rühren will, dadurch zerstört, daß er sie in den Zustand der Betrachtung versetzt.

Daher sind alle Beschreibungen des Affects, seiner Ursachen und seiner Aeußerungen kalt; und das Geringste, was die unsichtbaren Kräfte der Seele aufregt, der dumpfe Schall einer Todtenglocke in der schauerlichen

Mitternachtsstunde, erfüllen die Seele mit Grausen; ein Seufzer, eine Thräne, ein Ach! ein plötzlicher Ausbruch eines Wortes, das, gleich einem Blitzstrahle aus einer schwarzen Donnerwolke, der Leidenschaft entfährt, verrathen den Tumult des Innern und theilen ihn allen Herzen mit.

Aus eben dem Grunde verfehlen alle Gemählde und alle mahlende Gleichnisse den Zweck der Rührung; und man müßte sich wundern, wie Dichter von solchen Mitteln die geringste tragische Wirkung haben erwarten können, wenn man nicht wüßte, daß die Empfindung eben so gut, als alle andere Theile der Kunst, ihr Genie haben, vielleicht das größte unter allen, und daß es leichter ist, das zu mahlen, was man nicht selbst durch das Gefühl kennt, als das durch das Gefühl zu kennen, und der Empfindung zu offenbaren, was nicht gemahlt werden kann.

Um Dich von dieser Wahrheit zu überzeugen, darfst Du nur ein Paar Stellen aus zwey tragischen Dichtern von so entgegengesetztem Charakter, als Racine und Se-

neka, mit einander vergleichen. Jener läßt die Verzweiflung der Liebe über das von ihr selbst gebothene Opfer des untreuen Geliebten in ihren wahren Naturlauten hervorbrechen; dieser läßt den Atreus die Unaufhaltbarkeit seines Zornes, als er seinen Bruder Thyestes erblickt, in einem langen Gleichnisse beschreiben. Hermione empfängt in Racine's Andromaque den Orest, der ihr ankündigt, daß er ihren ungetreuen Pyrrhus, nach ihrem Befehle, ermordet hat, in folgende unnachahmliche Worte ausbrechen:

Hermione.

Pourquoi l'assassiner? Qu'a-t-il fait? à quel titre?
Qui te l'a dit?

Oreste.

O Dieux! Quoi! ne m'avés-vous pas
Vous-même ici tantôt ordonné son trépas?

Hermione.

Ah! falloit-il en croire une Amante insensée!

Welche tiefe Wahrheit in diesem Ausbruche der Empfindung! und in wie wenig erschütternden Worten! Ach gewiß! die Eifersucht, welche nicht aufgehört hat, zu lieben, will nicht den Mord ihres Geliebten, und wenn er vollzogen ist, so kennt ihr Elend und ihre Verzweiflung keine Grenzen; sie will ihn nicht mehr. Nun vergleiche hiermit die Schilderung, die Atreus von seinem unaufhaltbaren Zorne in dem redseligen Gleichnisse des Seneka macht:

So, wenn der scharfe Jagdhund, der an langer Leine
Nach Wilde spürt, und mit der Nas' am Boden
Die Weg' erforscht, sobald gemach er am Geruche
Den Eber wittert, steht, und mit dem Rüssel
Den Ort durchschweift, und, wenn die Beute
Ihm nahe kömmt, mit ganzem Nacken strebt,
Und wenn sein Herr noch weilt, ihn mit Gebehrden ruft,
Und, hält er ihn zurück, sich losreißt: So —

Was fühlen wir bey diesem Gleichniß? und was muß der Erzürnte gefühlt haben? Hat

nicht sein Zorn alle Zeit gehabt, sich in demselben abzukühlen?

Alles also, was uns aus dem Zustande der Empfindung in den Zustand der Betrachtung zieht, alle poetische Farben, die uns bloß den Gegenstand mahlen, Alles, was mehr den Verstand, die Phantasie und den Witz beschäftigt, entkräftet das Gefühl und tödtet die Rührung. Wenn dieses für alle Künste wahr ist, so gilt es insonderheit für diejenigen, die vorzüglich durch den Ausdruck der Empfindung wirken. Daraus läßt sich schon im Allgemeinen beurtheilen, wie sehr das Mahlen der Gegenstände in einer Kunst, wie die Musik, deren Elemente nur als Naturlaute der Empfindung wirken, der ganzen Kraft ihrer Mittel und dem Wesen ihres Zweckes entgegen sind. Die Gegenstände, die sie zu mahlen unternimmt, mögen sichtbare oder hörbare seyn, sie mögen auch der Würde der Kunst entsprechen: so sind sie doch immer Gegenstände, und als solche

reden sie immer mehr zu dem Verstande, dem Witze und der Phantasie, und also sind sie keine Naturlaute, die der Empfindung entquillen, die Empfindung verstärken oder sie in ihrer Stärke erhalten.

Wenn selbst der große Tonkünstler gegen solche Mißgriffe nicht immer auf seiner Hut ist, so ist es nicht selten die Schuld des Dichters, der ihn verleitet. Hat nicht ein solcher selbst den unsterblichen Haidn durch seine poetischen Schilderungen zu musikalischen Mahlereyen verleitet, die nur selten seinem überlegenen Genie gelungen sind. Sie sind ihm aber nur da gelungen, wo er die Empfindung und nicht den Gegenstand ausgemahlt hat. Dahin rechne ich das Hervorbrechen des neugebohrenen Lichtes. Denn ob es gleich manchem geschienen hat, daß der große Meister durch das überraschende Einfallen des glänzenden Chors das plötzliche Entstehen gemahlt habe, so ist es doch nicht das plötzliche Entstehen des Gegenstan-

des, sondern das plötzliche Aufjauchzen der wonnevollen Empfindung bey dem Anblicke des Gegenstandes. Doch diese Materie läßt sich hier noch nicht erschöpfen; wir werden auch erst späterhin ausführlicher davon reden können.

Einhundert und siebenter Brief.

An Ebendieselbe.

Das Rührende, genauer bestimmt. Das Pathos. Das Pathetische.

— Bisher, meine Julie! haben wir die Rührung nur immer noch nach ihrem allgemeinen Charakter bestimmt. Sie ist ein Zustand der Empfindung, und Alles ist rührend, was Empfindungen erregt. Unter Empfindungen verstehe ich aber alle Thätigkeiten des Gefühls und des Begehrungsvermögens nach allen ihren Arten und Graden, — Affecten, Gemüthsbewegungen, Leidenschaften. Diese sind nun bald rein-angenehme, bald rein-unangenehme, bald vermischte: Freude und Wonne, Hoffnung und Genuß, Abscheu, Schrecken und Entsetzen, Wehmuth und Mitleiden.

Man befaßt sie insgesammt unter dem allgemeinen Begriffe der Empfindungen, um auch ihre geringern Grade bezeichnen zu

können; denn erst in ihren höhern Graden zeigen sie sich als Affecten, Gemüthsbewegungen und Leidenschaften. Eine jede Lust oder Unlust, ohne alles merkliche Begehren oder Verabscheuen, als die Zufriedenheit, die Selbstberuhigung, die Reue, ist schon eine Empfindung. Der Affect ist eine stärkere Empfindung oder eine merklichere Lust oder Unlust, die nur erst dann eine Gemüthsbewegung und eine Leidenschaft wird, wenn sie ein heftiges Begehren und Verabscheuen wirkt. Eine Gemüthsbewegung kann aber, und zwar öfters, sehr plötzlich entstehen und verschwinden; die Leidenschaft ist eine fortdauernde Neigung oder Abneigung, die oft lange in dem Innern schläft, und nur zu gewissen Zeiten und bey gefährlichen Veranlassungen mit der größten Heftigkeit entbrennt. *)

Von so vielen Seiten zeigt sich das Innere unserer Seele, und gerade in ihrem verbor-

*) S. mein synonym. Handwörterbuch, Art. Affect, N. 63. S. 17, 18.

gensten Theile; und wir müssen uns mit ihnen allen bekannt machen, wenn wir uns wollen ganz kennen lernen. Es giebt aber noch einen Unterschied der Empfindungen, den wir nicht übersehen dürfen, am wenigsten in der Aesthetik, wo er von sehr bedeutendem Einflusse ist — nämlich der Unterschied der thätigen und niederschlagenden. Jene setzen alle Kräfte in Bewegung; diese scheinen alle Lebenskraft ertödtet zu haben. Diese Wirkungen äußern sich nicht nur in der Seele, sie offenbaren sich auch an dem Körper. Der brausendste Strom der lebendigsten Gedanken, der schnellste Flug der feurigsten Ideen ist die natürliche Wirkung der Freude. Sie verkündigt sich aber auch durch die lebhaftesten Bewegungen des Körpers. Der Freudetrunkene hüpft, springt, taumelt, singt, lacht; er breitet seine Arme aus, als wollte er die ganze Welt umfassen; er hebt seine Blicke mit zurückgebogenem Haupte gen Himmel, als sey ihm die Unendlichkeit aufgethan. In diesem Taumel scheint ihm Alles seiner innern Bewegung verähnlicht,

Land und Meer tanzt um ihn her.

Gotter, Rom. und Jul.

Eben so gewaltsame innere und äußere Bewegungen begleiten den Zorn. Beydes sind thätige Gemüthsbewegungen.

In der Traurigkeit hingegen, in der Wehmuth, in dem Mitleide scheinen alle innere und äußere Bewegungen zu stocken. Die Phantasie brütet nur über Einem Bilde des Jammers; der Mund ist sprachlos, oder öffnet sich nur zu abgebrochenen Seufzern und klagenden Lauten; die Stimme ertönt in leisen und langsamen Aczenten; die Arme hängen erschlafft; die Schritte sind kurz, und der Gang ist schleppend. Es sind niederschlagende Empfindungen. In den thätigen Leidenschaften sind alle begehrende und verabscheuende Kräfte geweckt; in den niederschlagenden scheinen sie alle todt und in den allbeherrschenden Schmerz verschlungen. Nur ein plötzlicher Anblick kann das erstorbene Begehren oder Verabscheuen beleben, und die erloschene Kraft, oft nur auf einige Augenblicke, wieder aufregen.

Auf diese Unterschiede gründet sich zuvörderst der bestimmtere Begriff des Rührenden und der Unterschied zwischen dem Rührenden und dem Pathetischen. Rührend ist ursprünglich und im Allgemeinen Alles, was Lust und Unlust, angenehme sowohl als unangenehme und vermischte Empfindungen erregt. Nach dem eingeführten Sprachgebrauche ist aber eigentlich nur das rührend, was niederschlagende Empfindungen wirkt. Und in diesem verengten Sinne wird es auch von einer Rede gesagt, indeß nur diejenige Rede pathetisch ist, die thätige Leidenschaften weckt. Alles, Gedanken, Bilder, Handlungen, Begebenheiten und auch Reden sind rührend, wenn sie zu Wehmuth und Mitleid stimmen; bloß Reden sind pathetisch, und zwar nur, wenn sie Unwillen, Abscheu, Zorn, Freude, Hoffnung, Verlangen und Muth erregen, und durch diese Empfindungen zur Thätigkeit und Selbstbeherrschung wecken. Der Anblick eines Vaters, der über seinem verwundeten Kinde trauert, ist rührend; wer ihn aber zur Rache gegen den Mörder an-

feuern, oder durch die Aussicht auf seine Genesung Muth und Hoffnung einflößen und durch die Betrachtungen über das Wohlgefühl der Selbstbesiegung zur Verzeihung bewegen wollte, der müßte es in einer pathetischen Rede thun. Wenn Jesus mit den armen Verführten unter seinen Mitbürgern mit der Rührung des zärtlichsten Mitleids spricht, so erhebt er sich hingegen mit dem ganzen Pathos des Unwillens der Tugend gegen die Heucheley und die Herrschsucht der Verführer. —

Einhundert und achter Brief.

An Ebendieselbe.

Die vermischten Empfindungen.

— Du hast einiges Recht, meine Julie, Dich zu wundern, daß ich von Wehmuth und Mitleid, als von angenehmen Empfindungen, rede. Rein-angenehme sind sie nun zwar nicht, wie die Freude, die glückliche Liebe, die Hoffnung, die von keinem Zweifel und keiner Sehnsucht getrübt ist. Sie sind aber doch so weit entfernt, unangenehm zu seyn, daß sie vielmehr süßer und interessanter als die rein-angenehmen sind.

Und dennoch rührt die Freude uns minder als
der Schmerz;

und

Es sind auch Stunden der verborgnen Trauer
Der Wehmuth und dem weisen Ernst geweiht,
Gewogner der Begeist'rung sanftem Schauer,
Und lieblicher, als laute Fröhlichkeit.

haben schon deutsche Dichter *) gesagt. Und warum fesseln die rührenden Erzählungen mit einem stärkern Interesse als die lustigen? Warum nehmen wir uns die Mühe, und bezahlen unser Geld, um uns in dem Schauspielhause rühren zu lassen und über die unglückliche Maria Stuart zu weinen? Wie könnten wir das, wenn wir nicht davon einen süßen Genuß erwarteten? Denn nichts zwingt uns dazu, wir folgen bloß dem Zuge unseres eigenen Vergnügens. Es muß also außer den rein-angenehmen Empfindungen noch andere geben, die sie oft an Süßigkeit übertreffen. Und so ist es. Es giebt vermischte Empfindungen, wie Wehmuth, Mitleid, Traurigkeit, Betrübniß, in deren Genuß uns wohl ist.

Ein französischer Philosoph **) hatte in einem Buche über die Glückseligkeit das trostlose Paradox vorgetragen, „daß mehr Unglück als Glück in der Welt sey;" und sein Beweisgrund ist: „weil die Menschen mehr

*) Dusch und Jerusalem.

**) Maupertuis.

„weinen als lachen." Ein deutscher Welt-weiser, *) ohne sich auf eine ohnehin unmögliche Berechnung einzulassen, setzt ihrem traurigen Resultate die entscheidende Wahrheit entgegen: „daß wir uns nicht immer unglücklich „fühlen, wenn wir weinen." Das ist so bekannt, daß man sich wundern muß, wie es kann übersehen werden. Außer den stillen Freudenthränen, die die Innigkeit einer Wonne, worunter das Gefühl erliegt, beredter ausdrucken, als alles laute Jauchzen und Frohlocken, giebt es Thränen der Wehmuth, lindernde Thränen, welche die melancholische Stimmung erhalten, in der sich die Traurigkeit so wohl gefällt.

Nur der starre, thränenlose Schmerz ist fürchterlich, und er fühlt sich erleichtert, wenn er sich in eine wohlthätige Thränenfluth auflöst. Der Erleichterte ruft mit unsers Weißens Amazone aus:

Willkommen, milde Thränenfluth!

Die Thränen sind also Zeichen von Em-

*) Moses Mendelssohn.

pfindungen, die nicht nothwendig unangenehm sind, obgleich in ihrer Mischung ein beträchtlicher Zusatz von Schmerz enthalten ist. In einem beschränkten Wesen, wie der Mensch, dessen Schwachheit so manchem schmerzhaften Eindrucke offen steht, indeß seine Phantasie bald an das Gefühl des Guten die Bilder des Bösen, und an das Gefühl des Bösen die Bilder des Guten knüpft, im Glücke fürchtet und im Unglück hofft, sich seinen gegenwärtigen Genuß bald durch trübe Aussichten auf die Zukunft verkümmert und bald ihn durch die Erinnerung überstandener Leiden erhöht, dessen Herz zur Liebe geschaffen ist, und mit dem Unglücklichen, den es liebt, trauert, — in einem solchen Wesen können die wenigsten seiner Empfindungen weder ganz rein=angenehm, noch rein=unangenehm seyn; die meisten müssen eine vermischte Natur haben.

Ihre verschiedene Mischung wird aber diese Empfindungen bald in die Klasse der angenehmen, bald in die Klasse der unangenehmen bringen; sie werden bald ein süßer Schmerz, bald ein bitteres Vergnü=

gen seyn, je nachdem in ihnen die Lust und das Gefühl des Guten, oder der Schmerz und das Gefühl eines Uebels überwiegend ist. Wer sagt nicht, daß ihm das Andenken eines überstandenen unverdienten Gefängnisses durch den Gewinn eines schätzbaren Freundes, den er bey dieser Gelegenheit kennen gelernt hat, und dessen Umgang nun das Glück seines Lebens ausmacht, versüßt werde, und daß ihn das Vergnügen eines Balles durch einen unglücklichen Fall von langwierigen und bedenklichen Folgen, den er darauf gethan, sehr sey verbittert worden?

So scharf indeß diese Empfindungen in ihren Begriffen von einander abgeschnitten sind, so läßt es doch das stete Fluthen und Schwingen der Gemüthszustände nicht zu, daß sie nicht von Augenblick zu Augenblick in einander übergehen sollten, und wechselseitig bald ein bitteres Vergnügen in der Gestalt eines süßen Schmerzes, bald ein süßer Schmerz in der Gestalt eines bittern Vergnügens erscheinen sollten, je nachdem das Gefühl bey dem Guten oder bey dem Bösen in der Mischung ver-

weilt. Wenn der Vater des Epaminondas seinen glorreichen Sohn überlebt hätte, so würde der Tod seines Sohnes ihm gewiß seine patriotische Freude über den Sieg bey Mantinea bald verbittert, und bald der Gedanke an den ruhmvollen Sieg, den er erfochten hatte, ihm seinen Schmerz über den Verlust eines solchen Sohnes versüßt haben.

Einhundert und neunter Brief.

An Ebendieselbe.

Die vermischten angenehmen Empfindungen. Wehmuth. Mitleid.

Zeus und seine Götter alle
Feyerten den ersten Tag
In der weiten Himmelshalle,
Als die Wölbung von Krystalle
Auf der Gäa *) Säulen lag.

Sitzend auf dem hohen Throne,
Barg der zarten Myrthe Reis
Seine goldne Herrscherkrone,
Und um des Gewandes Weiß
Wand sich eine Sternenzone.

Fröhlich ging des Nektars Schale
In dem Kreis' aus Hand zu Hand,
Und an Venus Seite stand
Amor bey dem Himmelsmahle.

Aus der jungen Welt verbannt,
Schlich geheim im Göttersaale

*) Die Erde.

Eris, Allen unerkannt.
Bey dem Anschaun von dem Glücke
Solcher hohen Seeligkeit
Irret sie mit scheelem Blicke
Hin und her, und sinnt voll Tücke
Auf ein unversehnes Leid,
Und mischt so im Augenblicke
In den Nektar Bitterkeit
Aus des schwarzen Uebels Fässern,
Das an Jovis Throne fließt,
Wo sich mit des Weh's Gewässern
Unglück auf die Erd' ergießt.

Schaudernd stieß die Götterlippe
Von sich Eris herben Trank,
Wann, daß sie noch tiefer nippe,
Hebe's süßer Kuß sie zwang.

Nur allein der Gott der Liebe
Ward durch diesen Trank erfrischt:
Herbe, sprach er, macht nicht trübe,
Wann es sich zu Nektar mischt.

Hier hast Du, meine Julie! die Quintessenz meiner Gedanken über die angenehmen vermischten Empfindungen, die unser Karl für seine Schwester in eine Allegorie gekleidet hat. Das Geschäftsleben hat Deinen guten Bruder,

wie Du siehst, den Musen noch nicht ungetreu gemacht. Ich sehe indeß wohl ein, daß Du den ganzen Sinn des Dichters ohne einen kurzen Commentar schwerlich verstehen wirst. Ich will ihm also mit einigen Erläuterungen nachhelfen.

Das, was zuvörderst in den vermischten Empfindungen angenehm ist, kann unmöglich das Gefühl des Uebels seyn: dieses Gefühl bleibt immer unangenehm. Das Unangenehme davon wird nur von dem Angenehmen verdunkelt. Das Uebel muß in den Glanz der Vollkommenheit, dem es beygesellt ist, verschwinden, und das Gefühl desselben muß in das Gefühl der Liebe, der Bewunderung und der Selbstzufriedenheit verschlungen werden. Es muß hiernächst aus dieser Mischung der Gefühle eine Erscheinung in das Bewußtseyn hervortreten, in deren Elementen das Leiden die Schönheit und Hoheit des Leidenden erhebt, verschönert und verherrlicht.

Diese etwas feine Bemerkung kann auch von behutsamen Forschern übersehen werden, und selbst sehr scharfsinnige haben sie wirklich

übersehen. Sie sagen: „Dieses Wehethun „sey Zweck für unsere vernünftige Natur, und, „in so fern es zur Thätigkeit auffodert, zweck„mäßig für die menschliche Gesellschaft. Wir „müssen also über die Unlust selbst, wel„che das Zweckwidrige in uns erregt, noth„wendig Lust empfinden, weil jene Un„lust zweckmäßig ist.“ Das ist aber gegen alle Erfahrung. Die Unlust kann so stark werden, daß sie uns überwältigt, und uns nöthigt, von dem Anblicke des Leidens uns wegzuwenden. Sie muß also gemildert, ihr Eindruck muß geschwächt werden, und das geschieht durch das überwiegende Vergnügen an dem Anschauen der Vollkommenheit, die sie in ein stärkeres Licht setzt, und die die einzige Quelle der Lust in den vermischten Empfindungen ist.

Diese Bemerkung wird noch durch ein Paar andere Beobachtungen über die sittliche Natur des Menschen bestätigt. Es ist so weit entfernt, daß wir über das Leiden selbst und an sich sollten Lust empfinden können, weil es nach den Absichten des Urhebers der Natur

zweckmäßig ist, daß es da, wo es keinen schönen und großen Charakter ins Licht setzt, und die Folge der Thorheit und Schwachheit ist, ohne angenehmes Mitgefühl bleibt. Das ist ein unheilbarer Fehler in der Rolle des Königs Lear. Sein schwacher Charakter macht ihn verächtlich, und kann den Anblick seines Unglücks durch kein Gefühl der sittlichen Größe versüßen. Alles, was wir dabey empfinden, gründet sich auf das strenge Urtheil, daß er es verdient hat.

Eine andere Beobachtung führt zu eben dem Ziele. Wir fühlen nämlich, daß die Ruhe und Standhaftigkeit nur rührend ist und Bewunderung erregt, wenn sie körperliche Leiden zu ertragen hat. Nur dann können wir diese Leiden mitfühlen, nur dann ist die sittliche Größe des Leidenden nicht zweifelhaft, welche durch sie in einem schönern Glanze erscheinen muß, wenn sie wehmüthige Bewunderung erwecken soll. Bey den moralischen Leiden ist es anders. Die dürfen nicht ruhig erduldet werden; die Ruhe der gekränkten Liebe oder des gekränkten Ehrgeizes würde Un-

empfindlichkeit scheinen. Und da diese Leidenschaften wegen ihrer sinnlichen Größe dem Charakter einen höhern Werth geben, so sind sie es allein, und zwar ohne Rücksicht auf ihre Zweckmäßigkeit für unsere vernünftige Natur, woraus die Lust in den vermischten Empfindungen entspringt.

Es ist also hier der Contrast der Elemente der Empfindung, die in einer Mischung, worin das Eine durch das Andere — die Idee und das Gefühl der Vollkommenheit durch die Idee und das Gefühl des Uebels — gehoben wird. Wie dieser Zauber wirke, und wie ein solcher Contrast ein solches Wunder thun könne, das ist das Geheimniß, das sich die Natur vorbehalten hat. Wie Vieles ist aber nicht einem Wunder ähnlich, wovon die geheimen Triebräder in den Tiefen der Seele verborgen sind. —

Einhundert und zehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Das Rührende, verglichen mit dem Lächerlichen.

— Ich schloß allerdings meinen letzten Brief etwas räthselhaft, meine Julie! und ich kann mir wohl denken, daß Du bey seinem Schlusse etwas betroffen gewesen bist. Ich will indeß versuchen, den Schleyer, der das Innere verbirgt, so weit es bey so tief verhüllten Geheimnissen möglich ist, in etwas zu lüften.

Das, was Dich am meisten stutzig gemacht hat, ist, daß der Contrast die angenehmen Wirkungen der vermischten Empfindungen hervorbringen soll. So etwas, meynst Du, mache uns lachen; wie soll es uns zu Thränen rühren?

Allerdings wird ein Gegenstand durch die Vereinigung unvereinbarer Gegensätze lächerlich. Aber diese Gegensätze machen keinen

Contrast; sie sind auch nicht in der Empfindung, sie sind bloß in dem Gegenstande; sie sind nicht Contraste von Uebeln und Vollkommenheit. Das Rührende endlich, worin die Contraste sind, ist groß und schön; das Lächerliche, das aus den Gegensätzen entsteht, ist klein, verächtlich und unregelmäßig.

Diese Vergleichung des Rührenden mit dem Lächerlichen giebt uns einige unerwartete Aufschlüsse von beyden. Nichts kann entgegengesetzter seyn, als Lachen und Weinen, und gleichwohl ist in ihren Ursachen etwas, das auf eine große Aehnlichkeit führen könnte. Wir lachen über Gegensätze, und wir weinen über Contraste. Aber diese Gegensätze denkt zuvörderst bloß der Verstand; und diese Contraste fühlt die Empfindung; die Gedanken schweifen bey dem Lachen auf der Oberfläche der Gegenstände umher, das Rührende nöthigt das Gefühl, sich in sich selbst zu vertiefen. Aus den Gegensätzen in den Dingen kann zwar nur etwas Fehlerhaftes und Unvollkommenes entstehen, aber der Fehler und die Unvollkommenheit ist nichts Schmerzhaf-

tes, er ist kein Unglück; in dem Rührenden hingegen contrastiert das Unglück, das Leiden, der Schmerz mit der Vollkommenheit.

Das Lachen hat eine Analogie mit der Freude, es ist eine Art von Freude. Ich habe mich immer gescheuet, mir die Frage vorzulegen: wie kann sich ein menschliches Gemüth über Fehler freuen? weil ich fürchtete, mir eine Antwort geben zu müssen, die vielleicht der Menschheit keine Ehre machen würde. Und wirklich hat es Philosophen gegeben, die diese Frage so beantwortet haben. Sie meynen, das Lachen sey die Schadenfreude des Stolzes und der Eigenliebe, die sich durch die Fehler, die sie an andern Menschen entdecken, ihnen überlegen fühlen. Ich will nicht entscheiden, ob das nicht bisweilen der Fall sey; aber immer und überall ist er es gewiß nicht. Die gutmüthigsten Menschen lachen, und alle lachen oft über Gegenstände, die keine Menschen sind, über die verkehrte Welt, worin der Hase den Hund jagt, über die Possierlichkeiten des Affen, u. dergl.

Ich glaube einen Grund gefunden zu ha-

ben, auf den mich die Vergleichung des Lächerlichen mit dem Rührenden geführt hat, aus welchem ich mir die Freude des Lachens über menschliche Fehler erkläre, ohne der Güte der menschlichen Natur zu nahe zu treten. Die Gegensätze in dem Lächerlichen führen auf einen Fehler, eine Unvollkommenheit, die auch schmerzhaft seyn könnte. Sie ist es aber nicht, und unsere Freude bricht in Lachen aus, daß wir uns durch die vergebliche Bemühung, unvereinbare Dinge zu vereinigen, und durch die Beschäftigung mit unserm Verstande und unserer Phantasie, die zwischen beyden Gegensätzen hin- und hergeht, auf eine unschädliche Art belustigt haben.

Die Vergleichung des Rührenden mit dem Lächerlichen führt uns noch zu einigen andern Bemerkungen. Wir nehmen wahr, daß manche Nazionen mehr zu dem Einen, andere hingegen mehr zu dem Andern aufgelegt sind. Die Morgenländer lachen weniger als die Europäer, die Spanier weniger als die Franzosen; aber sie fühlen tiefer. Die Bemerkung des Lächerlichen setzt eine ausgebreitetere

Geselligkeit voraus; das Gefühl erhält mehr Tiefe in der Einsamkeit. Die Gesellschaft setzt gewisse Regeln fest, die bald der Maaßstab des Anständigen und Schönen werden, und deren Verletzung lächerlich macht. Sie bringt den Menschen in mehrere Lagen und stellt seine Fehler dem öffentlichen Auge bloß; aber sie zerstreuet auch durch den steten Wechsel der Gegenstände und durch die Aufmerksamkeit auf Menschen und Dinge, und hindert uns, sich Empfindungen zu überlassen, die uns zu sehr mit uns selbst beschäftigen, um etwas außer uns zu beobachten.

Hierbey ist es eine auffallende Erscheinung, daß die ernsthaftern und tiefer fühlenden Nazionen, wie z. B. die Engländer, auf ihrem tragischen Theater das Lächerliche leiden können, indeß es andere von entgegengesetztem Charakter im höchsten Grade anstößig finden. Die Franzosen werden schwerlich schon darum dem englischen Theater, und vorzüglich dem großen Shakespeare, einigen Geschmack abgewinnen, weil er seine Trauerspiele mit lächerlichen Auftritten untermischt.

Müssen sie etwa ihr Gefühl zusammenhalten, und befürchten sie, daß es bey der geringsten Unterbrechung durch etwas Fremdartiges verdunsten möchte?

Das mag sich in einer Satyre hören lassen, die Wahrheit aber liegt näher und ist allgemeiner. Die Griechen, ob es ihnen gleich nicht an Gefühl fehlte, und ob es gleich bey ihrer uneingeschränkten Freyheit und Gleichheit durch keine steife gesellschaftliche Anständigkeit unterdrückt wurde, duldeten doch in ihrem Trauerspiele das Lächerliche nicht. Es war heroisch, wie das, welches die Franzosen von ihnen angenommen haben, und in diesem Trauerspiele würde, wie überhaupt in der Darstellung einer heroischen Handlung, das Gefühl der Größe durch die Einmischung des Lächerlichen gestört werden.

Man beruft sich oft auf die Wirklichkeit, wenn man die Einmischung eines so fremdartigen Stoffes in eine tragische Handlung rechtfertigen will; aber vergebens. Denn wenn diese aus der heroischen Natur genommen ist, so haben ihre Charaktere einen höhern Maaß-

stab, als die gemeine Wirklichkeit, auf die man sich dabey eben so wenig berufen darf, als bey der idealischen Natur überhaupt.

Hierzu kömmt aber eine Betrachtung, die noch weiter reicht, und die unmittelbar aus der Vergleichung des Lächerlichen und des Rührenden fließt, von der ich Dich so lange unterhalten habe. Die Darstellung des Lächerlichen zieht unsere Aufmerksamkeit außer uns, und heftet sie auf den Gegenstand; sie versetzt uns in den Zustand der Betrachtung, und unterbricht den Strom der Empfindung. Sie kann also schon aus dieser Ursach der vollen Wirkung des Rührenden nicht günstig seyn, welche die ganze Innigkeit des Gefühls erfodert, wenn sie das Gemüth in allen seinen Kräften aufregen soll.

Ich wollte Dir noch Etwas über das Lächerliche in der Musik sagen; aber unser Karl hat mich dieser Mühe überhoben. Er hat das, was wir in ein Paar Abenden darüber gesprochen haben, in einem kurzen Aufsatze zusammengefaßt, den ich diesem Briefe beylege. —

* * *

Beylage.

Ueber die lächerliche Musik.

Eine lächerliche Musik ist um nichts weniger ein Unding, als ein lustiges Trauerspiel und ein trauriges Lustspiel. — Aber, sagt man, wir haben doch eine komische Oper, ein musikalisches Possenspiel, eine Opera buffa. Wir lachen vor diesen musikalischen Theatern so gut, und vielleicht noch besser als vor den unmusikalischen. —

Allerdings lachen wir in einem musikalischen Possenspiele; aber es ist nicht die Musik, die uns lachen macht. Wir lachen über die komische Handlung, über die burleske Sprache, über die groteske Pantomime. Wer sollte nicht über den possierlichen Arlekino lachen, wenn er mit eingepudertem Gesichte oder auf den fünf Vocalen eine Cadenz trillert, oder über den Papageno, wenn er mit verschlossenem Munde eine Arie singt? Auch lacht man, man lacht über die Pantomime, die Handlung, die Situazion, und glaubt über die Musik zu lachen. Der Irr=

thum ist natürlich und beynahe unvermeidlich; aber es ist gleichwohl ein Irrthum.

Die Musik, als Musik, kann nicht lächerlich seyn: es streitet gegen ihr Wesen. Sie kann nicht einmahl, wie das Schöne, lächerlich werden, wenn man ihren Wohllaut zerstört; denn eine durchgängige Disharmonie wird unangenehm und unausstehlich; sie ist keine Musik.

Die wesentlichen Grundtheile des Gesanges sind der Rhythmus und die Melodie, unterstützt durch die Harmonie der Begleitung. Alle drey gefallen durch ihre Schönheit und rühren durch ihren Ausdruck. Der Ausdruck aber ist eine Wirkung der Empfindung, und theilt Empfindung mit. Wenn also Alles, Ursach und Wirkung, Empfindung in dem Gesange ist, wie soll er aus dem Lächerlichen entstehen und das Lächerliche darstellen? Nur der Gedanke, der sich in den Ideen, den Gegenständen, den Handlungen darstellt, erregt Lachen; ein Widerstreit der Empfindungen erregt eine neue Empfindung: Liebe und Haß Eifersucht, Liebe und Schmerz,

Mitleid, Unwillen Rachbegier, Zorn. Schon darum also, weil die Musik keine Mittel hat, Gedanken darzustellen, weil die ganze Sphäre ihrer Sprache bloß auf den Ausdruck der Empfindungen beschränkt ist, kann sie nie lächerlich werden. Mir ist es immer aufgefallen, daß die burleske Person in einer Opera buffa, wenn sie das Lächerliche bis zum höchsten Grade verstärken wollte, aus dem Gesange in die gemeine Sprache überging. Dem geschickten Schauspieler sagte sein richtiger Instinct, daß er das Lächerliche seines Spiels nur hervorheben könne, wenn er ihm den verschmelzenden Wohllaut der schönen Melodie nähme und den hervortretenden Widerstreit in seiner Lächerlichkeit durch den neuen Widerstreit der eintretenden gemeinen Sprache mit dem erwarteten Gesange verstärkte.

Die Musik kann also durch ihren Ausdruck kein Lachen erregen, noch weniger kann sie es durch ihre Schönheit. Wie sollte sie das in ihrer Harmonie, die, eben weil sie Harmonie ist, unmöglich widerwärtige Bestandtheile enthalten kann?

Allein, könnte man sagen, die Musik, und gerade die schönste und eindringendste, enthält auch Dissonanzen; ist in diesen nicht Mißhelligkeit, und könnte diese Mißhelligkeit nicht Lachen erregen?

Dem ist alle Erfahrung entgegen. Der gemeinste Tonsetzer weiß es recht gut, daß die komische Musik gerade die leichteste Melodie und die gemeinste Harmonie erfodert. Fremde Harmonieen können Schmerz ausdrucken, und dieser könnte nur dadurch lächerlich werden, daß er in eine lächerliche Situazion gehörte, und mit der Ursach, die ihn hervorbringt, contrastiert, wie der komische Schmerz des Apothekers, der an dem Ehrentage seines Sohnes mit eingeseiftem Barte überrascht wird. Der Schmerz in einer solchen Situazion ist lächerlich; aber nimmermehr sein musikalischer Ausdruck, so fremd auch die Dissonanz, die er enthält, immer seyn möchte.

Die Dissonanzen, welche die Musik zuläßt, gehören selbst zur Harmonie; sie sind nur eine gelehrtere, ungewöhnlichere und schwerere Harmonie. Wenn alle Dissonanzen

gleich gut wären, so bedürfte es keiner Regeln des reinen Satzes, und alle Stimmen könnten nach Gefallen und aufs Gerathewohl zusammenschreyen. Diese Regeln und das menschliche Gefühl, woraus sie genommen sind, gebiethen, daß jede Dissonanz eine Consonanz vorbereiten, sich in sie auflösen und in dem Gefühl mit ihr zusammenschmelzen muß. Dieses Zusammenschmelzen so ungleichartiger Accorde in Eine Empfindung erzeugen den süßen Schmerz, der durch die Ungleichartigkeit seiner Bestandtheile dem musikalischen Ausdrucke der schwerern Harmonie so ähnlich ist. Jene Accorde sind gerade das Rührende in der Musik: wie könnten sie also lächerlich seyn?

Die Musik kann demnach durch die Harmonie kein Lachen erregen; eben so wenig kann sie es durch den Rhythmus. Ihr Rhythmus bringt das Gleichgewicht in die Bewegung und durchdringt sie mit dem Scheine von Ruhe, der ihrer Verwirrung zuvorkömmt. Das thut er durch die Gleichheit der Größe und der Form ihrer Abschnitte, sowohl in der Musik als in dem Tanze. Er hat in beyden die

Größe und die Form, die ihm eine herrschende Leidenschaft eindruckt.

In dem ruhigen prosaischen Gange zu einem Zwecke des Nutzens ist so wenig als in der ruhigen prosaischen Rede eine Regel in der Mannichfaltigkeit der Füße, wie in dem Tanze, dem Gedichte und in dem Gesange. Wo diese ist, da muß die Bewegung den Gesetzen des Gleichgewichts gehorchen, und das muß sie auch in dem Rhythmus der Musik. In der Prosa ist also keine bestimmte Form der Bewegung, wie in der Poesie und der Musik. Nur in den Werken dieser schönen Künste kann, da sie eine bestimmte Form ihrer Bewegung in ihrem Rhythmus haben, eine Mißhelligkeit unter den Theilen dieser Form entstehen.

Das Lächerliche in der Musik könnte daher nur aus der Zerstörung des musikalischen Rhythmus und dem fortdauernden Widerstreite seiner Theile hervorgehen. Und so hat es ein berühmter Tonkünstler in die bekannte Serenade der komischen Oper: la Cosa rara, einzuführen versucht. Er hat in dieser wegen ihrer unrhythmischen Bewegung so schwer aus-

zuführenden Arie die schlechte Zeit, wo man eine Kürze erwartet, durch den Werth der Note verlängert, so wie die gute verkürzt, und so in jedem Augenblicke das Tactgefühl irre zu führen gewußt. Diese Mißhelligkeit des Rhythmus bringt allerdings eine lächerliche Wirkung hervor, und hindert zugleich das Gefühl, sich irgend einer Empfindung zu überlassen.

Die Zerstörung des Rhythmus ist also der einzige Weg, auf welchem man das Lächerliche in die Musik bringen kann. Aber es ist ein sehr eingeschränkter Weg; denn die Theile des musikalischen Rhythmus können nur auf Eine Art in Mißhelligkeit gebracht werden, wenn er nicht ganz verlohren gehen soll. Denn wer würde den Widerstreit der abweichenden Theile fühlen, wenn gar keine Spur von einem Rhythmus mehr vorhanden wäre? Was aber die Hauptsache ist, die Musik würde durch diese stete Unterbrechung des Rhythmus alle ihre Schönheit und allen ihren Ausdruck verlieren. Eben so wenig als der Zuhörer sich seinem natürlichen Tactgefühl würde über=

lassen können, ohne stets gegen die Widersinnigkeit der Bewegung mit Mühe zu kämpfen, eben so wenig würde diese Widersinnigkeit dem Gefühle verstatten, sich dem Vergnügen einer herrschenden Empfindung hinzugeben.

So wäre dann, wird man vielleicht sagen, gar keine komische Oper möglich, und wir haben doch deren so viele und so angenehme. — Das folgt nicht; denn die Musik der komischen Oper braucht nicht lächerlich zu seyn. Die Musik der Opera seria, der heroischen und der romantischen, hat einen feyerlichen und edeln Charakter, der sie auch in ihren leichtesten Empfindungen nicht verlassen darf. Es giebt aber eine fröhliche, muntere, lustige, gemeine aber immer noch liebliche Musik, und diese wird in der komischen Oper herrschen. Sie wird ihr den eigenthümlichen Charakter geben, mit dem sie immer noch als eine besondere Gattung bestehen kann.

Einhundert und eilfter Brief.

An Ebendieselbe.

Arten des Rührenden. Grade der Rührung. Das Tragische.

— Allerdings ist das Tragische rührend, meine Julie! und es ist es im höchsten Grade; denn es wirkt Furcht und Mitleid. Aber Vieles rührt uns, was wir nicht tragisch nennen, es sei in der Natur oder durch die Kunst. Viele Arten des Rührenden affizieren uns in einem geringern Grade; nur das rechnen wir zu dem Tragischen, was im höchsten Grade auf unser Gefühl wirkt und das stärkste Mitleid erregt. Dahin gehört zunächst das größte der menschlichen Uebel für unser Gefühl, der Tod; aber nicht der gewöhnliche und sanfte, den die Nothwendigkeit der Natur langsam und unbemerkt herbeiführt, sondern der Tod in seiner schrecklichsten Gestalt, mit seinen fürchterlichen Begleitungen, der ge-

fürchtete Tod in voller Aussicht auf ein durch ihn zerstörtes glückliches Leben.

Hiernächst solche Uebel, die das wunde Gefühl und die glühende Leidenschaft für eben so groß und wohl für noch größer hält; solche Uebel, aus denen die Verzweiflung sich nur in der Selbstvernichtung retten zu können glaubt: die Gewissensbisse eines Oedipus und einer Jokasta, die Hoffnungslosigkeit des Racinischen Orests nach einem vergeblichen Verbrechen, die sich selbst bestrafende Reue der verblendeten Eifersucht der Liebe eines Orosman.

Alle diese tragischen Handlungen sind im höchsten Grade rührend; aber sie sind es nicht allein, die uns rühren, es giebt auch vermischte Empfindungen, die milder und sanfter sind; auch eine besorgte Mutter, die an dem Bette ihres geliebten Kindes weint, die sich der Pflicht aufopfernde Liebe in Racinens Berenice, die kummervolle Besorgniß eines weisen und zärtlichen Vaters in Diderots Hausvater und in Lessings Miß Sara Samson sind rührend.

So giebt es Arten des Rührenden, nach den verschiedenen Graden der Tiefe, womit es auf das Gefühl wirkt; und es wirkt nicht bloß nach verschiedenen Graden auf das Gefühl durch die Größe der Uebel, sondern auch durch die Größe der Vollkommenheit, womit sie vergesellschaftet sind.

Hier haben die Grade des Rührenden ihren Grund in der äußern Ursach der Empfindung; sie können aber auch nach der Größe der Lebhaftigkeit und der Stärke der Vorstellung, die wir von ihr haben, verschieden seyn. In dem Rührenden selbst sind das Uebel und die Vollkommenheit, womit es vergesellschaftet ist, die äußern Ursachen der vermischten Empfindung, des süßen Schmerzes, der Wehmuth und des Mitleids. Wie die Größe des zugemischten Uebels die Grade abändere, das erhellet aus den Beispielen, die ich eben angeführt habe. Eben so können sie auch durch die Größe der Vollkommenheit steigen oder sinken. Ein jeder, der ohne andere Theilnahme, die uns parteiisch zu machen pflegt, bloß mit dem allgemeinen Menschen=

gefühle mitempfinden kann, dem wird ein Leidender desto interessanter, je unschuldiger, je verdienstvoller, je edler, je höherer Natur, ja selbst je höhern Standes er ist.

Wir müssen uns hüten, wenn unsere Theorie zu allen Erscheinungen passen soll, bei dieser Schätzung des menschlichen Werthes dem Gefühle nicht den Maaßstab der kalten Vernunft unterzulegen. So gering diese den Werth der Schönheit, des Standes, des Ranges und der Geburt anschlagen mag, so bedeutend ist sein Einfluß auf die Empfindung. Was auch das vernünftelnde Urtheil sagen mag, eine gebeugte Königin, wie Maria Stuart, wird uns, auch durch ihre Schönheit, ihren Rang und ihre Geburt, rührender seyn. Ich bin selbst ungewiß, ob ich das innigere Interesse, das uns die leidende Weiblichkeit einflößt, diesem Zauber ihres eigenen schönern Geschlechts, der allgemeinen Zuneigung des männlichen, ihrer zärtern Empfindlichkeit oder allem diesen zusammengenommen, zuschreiben soll.

Diese Gradazion in den angenehmen Rüh-

rungen geht durch unendlich viele Stufen, die wiederum durch neue Mischungen mit den verschiedenen Graden und Arten der Leiden ihre ganze Stufenleiter hindurch einen noch unübersehlichern Zuwachs von Schattierungen erhalten; und so werden die Quellen des Rührenden unerschöpflich. Für das rohe Gefühl ist schon die Hinrichtung eines Missethäters ein rührendes Schauspiel. Es ist ihm genug, daß er ein Mensch ist, und ist er noch jung, schön, wohlgekleidet, geht er seinem Schicksal mit anständiger und sittsamer Fassung entgegen, so fehlt ihm nichts, um das ganze Mitleid des großen Haufens zu gewinnen, dessen stumpfes Gefühl durch seine schreckliche Todesart nicht stark genug aufgeregt wird, um nicht durch solche Vorzüge zu einem willkommenen Eindrucke von dem ganzen Schauspiele herabgestimmt zu werden. Für das gebildetere Gefühl findet sich für das Verbrechen wenigstens einige Milderung in der Stärke einer sinnlich-großen Leidenschaft, als, der Liebe, der durch Beschimpfung gereizten Rache. Das Unglück einer solchen strafbaren

Leidenschaft steht in genauem Verhältniß mit ihrer hinreißenden Kraft, und enthält folglich zugleich ihre Entschuldigung und ihre Bestrafung. So rührt uns die strafbare Phädra im Racine.

Auf welchem langen Wege gelangen wir von hieraus endlich durch alle Zwischenstufen der innern und äußern Leiden, und des geringern und höhern sittlichen Werthes der Unschuld, des Verdienstes, der Güte, der Großmuth, der Aufopferung, aller Arten und Grade der Liebe in den kleinsten Schattierungen ihrer Stärke und Zartheit, und nach ihren verschiedenen Arten der brüderlichen, kindlichen, ehelichen, mütterlichen Liebe, bis zu der sanften Rührung, die sich durch die ganze sittliche Grazie der zartesten leidenden Holdseligkeit ausdruckt, und die nur dem feinsten Sinne fühlbar ist! —

Einhundert und zwölfter Brief.

An Ebendieselbe.

Grade und Arten des Rührenden.
Fortsetzung.

— Ich dachte es wohl, daß ich meiner sanften Julie in einer Sprache nicht würde unverständlich seyn, wozu sie in der Sympathie ihres gefühlvollen Herzens einen so schönen und sichern Schlüssel besitzt. Ich werde also weiter darin fortfahren und einige Geheimnisse berühren können, gewiß, daß sie Deinem feinen Sinne klar seyn werden, sobald ich sie ausgesprochen habe.

Wenn es der innere sittliche Werth ist, der den Anblick des Leidens versüßt, so werden wir erwarten, daß ein Leidender uns mehr rühre, wenn seine Leiden eine innere, als wenn sie eine bloß äußere Ursach haben. Und so finden wir es. Wer wird bey der drohenden Situazion, worin wir den Britanicus

und die Junia in Racine's Britanicus sehen, kalt bleiben? Dennoch aber rühren uns Orosman und Alceste tiefer; denn die Leiden der Erstern haben bloß eine äußere Ursach in der argwöhnischen Grausamkeit des Nero; bey dem Orosman haben die innern Qualen seiner Eifersucht ihre Quelle in der glühenden Leidenschaft seiner Liebe, und Alcestes Aufopferung ist die freye Wahl des Heroismus ihrer ehelichen Zärtlichkeit.

So wird die Rührung durch die mannichfaltigen Arten und Grade des Rührenden in ihren Ursachen abgeändert; sie wird es aber auch durch die Vorstellungen, die es aufnehmen. Es wirkt nämlich in verschiedenen Graden durch die Empfindung und durch die Phantasie, und in beyden durch Gedanken und Bilder von Situazionen, Handlungen und Begebenheiten. Hier ist es unentbehrlich, sich mit den verschiedenen Graden der Kraft, womit die äußern Sinne und die Phantasie das Gefühl affizieren, bekannter zu machen, um danach die Rührung bald zu schwächen, bald zu verstärken.

Da die Empfindungen in der Regel stärker sind, als die Bilder der Phantasie, so kann uns ein trauriger Gedanke von eigenem Unglück zu heftig affizieren, indeß er in der Einbildungskraft, worin wir das fremde Leiden aufnehmen, einen so großen Theil von seiner überwältigenden Kraft verliert, daß er nicht auf eine unangenehme Art auf das Gefühl wirken kann. Unser eigenes Weh ist uns zu nahe, wir empfinden es selbst; das fremde ist uns ferner, wir empfinden es nicht selbst, fühlen es dem Leidenden nur nach. Es ist keine seltene Unterhaltung roher Menschen, daß sie einen zum Tode Verurtheilten den Tag vor seiner Hinrichtung in seinem Gefängniß besuchen, um das Schauspiel seiner Todesfurcht zu genießen. Indem sie sich diesen schrecklichen Zustand nur in ihrer Phantasie ausmahlen, so hat er gerade Reiz genug für sie, ihre Aufmerksamkeit zu fesseln und ihnen eine angenehme Unterhaltung zu gewähren. Der Verurtheilte empfindet seine Todesfurcht selbst, und kein Zuschauer wird sich an seine Stelle wünschen.

So wird die Rührung gemildert, wenn ihre Ursachen aus der Empfindung in die Phantasie gebracht werden. Da erhalten sie das schwache Licht, das sie in der weiten Entfernung des Orts und der Zeit umfließt, und worin sie nur dem trübern Auge der Phantasie erscheinen. Das ist es, wodurch uns der Anblick interessanter Ruinen in so süße melancholische Träumereyen wiegt; zumahl wenn sie den Sinnen angenehme Gegenstände anderer Art darbiethen, die mit ihrem traurigen Anblicke einen interessanten Contrast machen. Die Trümmern zerstörter Größe und Hoheit erinnern uns an die Wuth der Zerstörer; aber wir sehen sie nur mit der Phantasie, und das Bild ihrer Schrecken ist gerade nur stark genug, um den Reiz der Natur, mit der wir sie durchflochten und umgeben finden, zu erhöhen.

„Ich hatte mich einst auf meinen botanischen Streifereyen," erzählte mir gestern die Frau v. H., „mit meiner Gesellschaft bis „hinter den See verirrt, wo in der Vorzeit „sich die Zinnen der alten in den Hussitenkrie-

„gen zerstörten Abtey von dem Hügel herab
„in dem Wasser spiegelten. Wir saßen auf
„einem ihrer bemoosten Bruchstücke. Ich be-
„trachtete in diesem Augenblicke zwey verliebte
„Grasemücken, die sich neben einander auf
„einem wilden Rosenbusche nicht weit von ei-
„nem blühenden Ginsterstrauche wiegten. Die
„Wurzeln des Rosenbusches und des Ginster-
„strauches waren in einer von den halboffenen
„Fugen des alten Gemäuers befestigt. Die-
„ser Contrast alter Erinnerungen der Kriegs-
„wuth und neuer Liebe, von zerstörten Mau-
„ern und neuem Pflanzenleben, von Trüm-
„mern und Blumen, unterhielten in unsern
„Herzen eine anmuthende Melancholie."

Eben so kann umgekehrt die Seele durch angenehme Bilder der Vergangenheit, indem sie sich zu den trüben Empfindungen der Gegenwart gesellen, und sie durch ihre Mischung versüßen, in eine sanfte melancholische Träumerey versenkt werden, die ihr selbst so rührend ist, und die sie Andern zu einem so rührenden Gegenstande macht. Wenn es eine rührende Schönheit giebt, so kann sie

nur in diesem süßen Gefühle seyn, das aus der Mischung der Erinnerungen der Vergangenheit und der Empfindung der Gegenwart entsteht. Ihr Wesen ist, wie das Wesen aller belebten Schönheit, in der Bewegung, die durch das Gleichgewicht zwey sich einander entgegenstrebender Kräfte in jedem Augenblicke zu der Ruhe zurückkehrt. Diese sich einander entgegenstrebenden Kräfte sind Lust und Schmerz. Sie wirken wechselseitig auf die bewegte Seele und bringen sie immer wieder zu dem Gleichgewicht zurück, welches dem aus ihnen gemischten Gefühle seine Schönheit giebt. Ich lege Dir hier ein Gedicht bey, worin Du dieses vielleicht am deutlichsten wahrnehmen kannst. Es sind die Stanzen, worin eine verblühete Schönheit zwischen den Gedanken an ihre ehemaligen Reize und den Empfindungen über ihren gegenwärtigen Verlust mit inniger Melancholey hin- und hergeht, und ihre Gefühle mit der ganzen Naivität des schönen weiblichen Naturtriebes ausdruckt:

Stanzen

aus dem Altfranzösischen einer Dichterin des dreyzehnten Jahrhunderts unter Ludwig dem Heiligen, Barbe de Verrue.

Der Weise siehet seinen Winter kommen,
Wie nach dem schönen Tag die schöne kühle Nacht,
Weiß, daß für jede Jahrszeit manche Blume,
Für jedes Alter manche Freude lacht.

Nicht ohne Lust denk' ich zurücke
An meine Frühlingslebenszeit,
Wie wer dem Reihentanz des Festes
In später Ruh noch gern Erinnrung weiht.

Eh' meines Herbstes Blätter fielen,
Hat mancher Mund mich schön begrüßt.
Jetzt heißt mich Gute, wer mich kennet,
Weiß nicht, was mir am liebsten ist.

Glück hängt nicht ab von großen Reizen.
Ich sah sie fliehen ohne Schmerz,
Bin nicht verändert; denn der kennt kein Alter,
Dem unverändert bleibt das Herz.

Bin ich gleich etwas reif an Jahren,
Freut mich doch noch der Jugend Kreis,

Auch zürn' ich nicht, wenn eine jüngre Dirne
Den Buhlen mir zu rauben weiß.

Freut's mich, wenn süße Schäferinnen
Mit ihren schönen Hirten gehn,
Und bunte Blumenkränze pflücken
Im Hain und auf bebuschten Höhn;

Freut's mich, wenn vor der Gluth des Tages
Ein liebend Paar sich nach dem Schatten sehnt,
Und wenn das Lied der muntern Dirnen
Vom Nahmen keuscher Lieb' ertönt;

Freut's mich (obgleich mit feiner Dame
Der Hörer meines Mährchens lacht),
Von alten Flammen zu erzählen,
Im Jüngling von mir angefacht:

Dann hören sie mit stillen Mienen,
Voll Mitleid für mein weißes Haar,
Und lächeln oft, wenn ich bewegt erzähle,
Daß Ihresgleichen einst zu meinen Füßen war.

Ich lache auch, und ohne Heucheln,
Wenn flatternd dann ein Schmetterling
Des halberloschnen Flämmchens spottet,
An dem einst mancher Feuer fing.

Wenn so das Gefühl gemildert wird, indem die Ideen in das schwächere Licht der Phantasie zurücktreten, so fühlt es sich noch mehr auf eine andere Art erleichtert, wenn das Bild nicht von der Natur selbst dargestellt, wenn es bloß durch die Kunst nachgeahmt wird. Wem eine Scene des Jammers in der Wirklichkeit zu erschütternd seyn würde, den kann sie immer noch in einem Gemählde oder auf der Schaubühne anziehen. Hier hat die Kunst die Natur verschönert, und der Zauber ihrer Täuschungen mag noch so groß seyn, so ruft uns doch stets eine geheime Stimme zu, daß es die Wirklichkeit nicht selbst ist.

Indeß hat die theatralische Darstellung noch immer etwas, das sie der Stärke der Empfindungen nähert, und es kann allerdings Handlungen geben, die der Dichter auch auf der Schaubühne den Augen entrücken, und, um sie bloß der Phantasie zu übergeben, in eine epische Form kleiden muß, kurz, die er nicht vorstellen, die er bloß erzählen darf. So lautet das unverletzbare Gesetz, das schon Horaz aufgezeichnet hat:

Bald geschieht auf der Bühne, und bald wird
erzählet die Handlung.
Schwächer empöret das Herz, was nur durch die
Ohren hineindringt,
Als was den Augen erscheint, den erprobeten
Zeugen, und was sich
Selbst der Schauende sagt. Drum zeige du nicht
auf der Bühne
Was anständiger drinnen geschieht, und enthebe
den Augen
Manches, das bald vortrage Beredtsamkeit, wel-
che dabey war.
Nicht vor dem Volk sey Medea die Mörderin
eigener Kinder,
Noch sied' öffentlich Menschengeweid' ein entsetz-
licher Atreus. —

Einhundert und dreizehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Rührung durch körperliche und moralische Leiden.

— Wir haben noch nicht alle Arten und Grade des Rührenden erschöpft, meine Julie! Gerade die, welche sich am schwersten bestimmen lassen, sind uns noch zurück. Die Vollkommenheiten und Leiden des Menschen sind körperliche und geistige. Welche von beyden machen einen Gegenstand rührender, die körperlichen oder die geistigen? Daß uns ein Leidender durch seine geistigen Vollkommenheiten, und insonderheit durch seine sittlichen, rührender sey, davon haben wir uns bereits überzeugt. Selbst der Roheste fühlt sich mehr gerührt bey der Hinrichtung eines Unschuldigen, Verdienstvollen und Tugendhaften, als bey der Hinrichtung eines Verbrechers, auch wenn er durch seine Jugend und Schönheit

interessirt. Dieser Theil der Frage hat also weniger Schwierigkeit. Desto mehr hat der andere: welche Leiden rühren uns mehr, die körperlichen oder die geistigen?

Wenn es hierbey bloß auf die Frage ankäme, welche von beyden Arten der Uebel allgemein am stärksten empfunden werden: so könnte die Entscheidung nichts anders als für die körperlichen ausfallen. Allen Menschen sind Schmerzen des Körpers große Uebel, und die meisten empfinden sie am stärksten. Indeß sind diese Meisten doch nicht Alle. Es giebt zur Ehre der Menschheit noch immer Viele, die selbst den Tod der Schande, der Verletzung einer heiligen Pflicht, und der Verleugnung einer edeln Neigung vorziehen, und diese seltenen Menschen sind die besten, und ihre freywillig gewählten Leiden rühren uns eben darum am lebhaftesten. Für den rohen und niedrigen Menschen haben Stockschläge nur einen Zahlenwerth, sagt der Abbé de St. Pierre, für den edeln hat eine kaum gefühlte Mißhandlung einen innern Werth, und er fühlt eine Krän-

kung mit einem geistigen Schmerze, der oft bis zur Verzweiflung steigt.

Du siehst schon hieraus, meine Julie! wie wichtig diese Untersuchung für die dramatische Dichtkunst ist. Sie wird es aber noch mehr, wenn wir den Unterschied zwischen den körperlichen und geistigen Leiden noch von einer andern Seite betrachten.

Man hat gefragt: ob man eine Person, die an Wunden oder an andern unheilbaren Schäden die heftigsten Schmerzen leidet, auf die Schaubühne bringen dürfe? Die Griechen haben es gethan, und der Philoktet des Sophokles, der von den eiternden Geschwüren an seinen Füßen auf der Insel Lemnos leidet, ist einer der berühmtesten tragischen Charaktere ihres Theaters. Das neuere französische Trauerspiel hat es nicht gewagt, ihn in dieser ganz griechischen Gestalt vorzuführen. Man hat besorgt, die Delikatesse der Zuschauer durch einen ekelhaften Anblick zu beleidigen. Man würde diesen Anblick indeß vermeiden, und es würden

noch immer andere, und zwar weit unüberwindlichere Schwierigkeiten bey der dramatischen Darstellung solcher körperlicher Schmerzen zurückbleiben.

Die erste Schwierigkeit entsteht daher, daß sich das Gefühl körperlicher Schmerzen bey weitem nicht so leicht mittheilen läßt, als das Gefühl geistiger Leiden. Der Zuschauer kann dieses Mitgefühl nur durch die Einbildungskraft erhalten. Wenn aber die Empfindung körperlicher Schmerzen auch um noch so viel heftiger ist, so ist die Vorstellung in der Einbildungskraft hingegen um Vieles schwächer, als die Vorstellung der geistigen. Die Ursach dieser Erscheinung liegt in dem hohen Grade von Sinnlichkeit der körperlichen Schmerzen. Man kann es aber als ein allgemeines Gesetz annehmen, daß, je sinnlicher eine Empfindung ist, desto schwächer ihre Wiederholung in der Einbildungskraft und in dem Gedächtniß ist. Wir können uns den Glanz der Sonne durch die Einbildungskraft nicht so lebhaft und genau vorstellen, als ihre

Figur und Größe; bloß weil wir den erstern sehr sinnlich und undeutlich, diese hingegen mit mehr Deutlichkeit empfinden. Wir können uns nicht einmahl unseres eigenen Schmerzes lebhaft genug erinnern, wie sollte also die Empfindung eines fremden körperlichen Schmerzes mit solcher Lebhaftigkeit in unsere Einbildungskraft übergehen, daß er ein Mitgefühl von gehöriger Stärke wirken könnte?

Die zweite Schwierigkeit bey der dramatischen Darstellung körperlicher Schmerzen hat ihren Grund in dem Ausdrucke derselben. Dieser Ausdruck kann nur in natürlichen Zeichen bestehen: der sichtbare in Gebehrden, der hörbare in Seufzen, Aechzen, Stöhnen, Schreien. Der erstere stellt uns ein Bild des Leidens dar, das uns vielleicht auf den ersten Augenblick erschüttert, aber gar bald seine Kraft verliert. Sein Eindruck wird, wie alle Eindrücke auf die Sinne, mit jedem Momente schwächer, und er hört bald auf, unsere Aufmerksamkeit zu fesseln. Der

hörbare Ausdruck, so mannichfaltig und abwechselnd auch seine Laute und Aczente seyn mögen, hat doch alle Einförmigkeit des Bildes; denn Alles, was wir hören, ist nur der unwillkührliche Ausbruch der leidenden Natur. Beyde aber haben die mißliche Wirkung, daß sie, wenn sie zu lange anhalten, um das Interesse nicht sinken zu lassen, leicht ihren Ton so verstärken können, daß sie unserm Gefühle von der sittlichen Größe des Leidenden schaden, und uns dadurch die Sympathie mit seinen Schmerzen unmöglich machen.

Die dritte Schwierigkeit bey der dramatischen Darstellung der körperlichen Schmerzen ist vielleicht die größte; denn sie besteht darin, daß diese Darstellung ohne Handlung ist. Der Leidende ist ganz in seinen Schmerzen; nur in ihnen lebt er noch, nur mit ihnen hat er zu kämpfen. Es würde unmöglich seyn, mit ihm allein nur Eine Scene von einiger Länge auszufüllen, und Sophokles hat daher in seinem Philoktet alle Handlung

in die Rolle des Ulysses und Neopto-lemus, so wie in seinen Trachinnerin-nen, worin Herkules unter unaussprech-lichen Schmerzen stirbt, in die Rolle der De-janira gelegt.

Wie ganz anders ist Alles dieses bey den geistigen Schmerzen! Wie weit günstiger sind diese der dramatischen Darstellung! Hier ist Möglichkeit des Mitgefühls durch die deutli-chere Vorstellung seiner Ursachen, Möglich-keit der Mittheilung des Gefühls durch die Zergliederung dieser Ursachen, Möglichkeit der Handlung und mit ihr Möglichkeit der Ab-wechselung der Gedanken, der Entschließun-gen, der Entwürfe, der Ausführung und der daraus entspringenden Situazionen.

Zu den rührendsten Schauspielen gehört der innere Kampf der Seele mit sich selbst; der Kampf der Neigung mit dem Schicksal, der Kampf der Neigung mit der Neigung, der Liebe mit dem Stolze, der Rache mit der Lie-be, der Neigung mit der Pflicht, der väter-

lichen Liebe mit dem Patriotismus in dem Brutus, der Liebe mit der Pflicht gegen einen Vater in der Chimene, der Pflicht mit der Pflicht, — der Pflicht gegen eine strafbare Mutter mit der Pflicht gegen einen verehrten Vater in dem Hamlet, der mütterlichen Pflicht für ihren Astyanax mit der Pflicht gegen seinen Vater in der Andromaque.

In allen diesen Schmerzen der Seele, die den Leidenden in der ganzen Größe eines schönen sittlichen Charakters darstellen, läßt sich das Gefühl zergliedern und eben dadurch nachempfinden; es läßt sich durch Worte mittheilen, es läßt Gedanken und Entwürfe reifen; es verstattet einen steten Wechsel der Empfindungen, der Hoffnung mit der Furcht, der Furcht mit der Hoffnung, der Niedergeschlagenheit mit dem Muthe, der Gewißheit mit der Ungewißheit.

Ich gestehe Dir übrigens, meine Julie! daß freylich nur Personen von einem gebilde-

tern Gefühle und einem feinern Sinne durch geistige Leiden können gerührt werden. Ist aber das nicht das beste Werk der tragischen Muse, das diesen Zweck erreicht? Und darum gereuet es mich nicht, daß ich Dir für ein solches den einzigen wahren Maaßstab zu geben versucht habe. —

Einhundert und vierzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Das Rührende der modernen Kunst.

— Es war natürlich, meine Julie! daß die Erweiterung, die Erhöhung und die Verfeinerung des religiösen und moralischen Sinnes auch eine Veränderung in das Rührende der modernen Kunst bringen mußte. Die neuen sittlichen Ideen, die eine ganz übersinnliche Religion enthielt, mußten neue Leiden, neue Freuden, neue Vollkommenheiten und neue Tugenden schaffen. Die Selbstschätzung nach einem unendlichen Ideal sittlicher Vollkommenheit mußte die den Alten unbekannte Demuth, die Idee von einer vollendeten übersinnlichen Reinigkeit des menschlichen Willens eine unthätige Heiligkeit, und der Vorgeschmack unnennbarer Himmelsfreuden eine schwärmerische Resignazion der Liste christlicher Pflichten einverleiben und zu dem

Range der christlichen Tugenden erheben. *) Wie klein erscheint die Erde dem, der sie vom Himmel herab ansieht, und wie verschwindet die menschliche Tugend, wenn sie neben der göttlichen Vollkommenheit steht!

Man darf nur, um sich diese Erhöhung des sittlichen Ideals in der christlichen Religion anschaulich zu machen, die Art betrachten, wie sich die christliche Frömmigkeit der Gottheit nahet. Die Griechen begleiteten die Götterbilder in ihren Festen mit fröhlichen Gesängen und dem Frohlocken der lautesten Freude; die christlichen Helden der Vorzeit kommen zu ihren heiligen Oertern entkleidet von allem Schmuck und mit allen Zeichen der demüthigsten Zerknirschung. So schildert uns Tasso die Kreuzfahrer bei dem Anblicke der heiligen Stadt:

Nudo ciascuno il piè calca il sentiero:
Che l'essempio de' i Duci ogn' altro muove;
Serico fregio, ò d'or, piuma, ò cimiero
Superbo dal suo capo ogn' un rimuove,

*) S. Th. 1. Br. 54. S. 376.

Ed insieme del cor l'habito altero,
Depone, e calde, pie lagrime piove.

Und nach der Führer edlem Beyspiel wallen
Sie alle barfuß zu der heilgen Stadt;
Und abgelegt wird demuthsvoll von Allen
Was jeder nur an Schmuck und Zierde hat.
So auch der Herzen stolze Schleier fallen,
Und heiße Thränen netzen fromm den Pfad.

Gries.

Aus dieser Mischung neuer Tugend mit ihren neuen Freuden und Leiden entstand eine neue Art von rührenden Gegenständen und ihnen zustimmenden Gefühlen. Diese Gefühle unterscheiden sich durch ihre Süßigkeit und Tiefe von allen, die die alte Welt kannte. Sie sind eine neue Eroberung für die Kunst; es ist aber zweifelhaft, ob sie ein Gewinn für das praktische Leben sind. Sie sind das, was man in der neuern Sprache die Empfindsamkeit oder Sentimentalität genannt hat. Denn das Wesen der Empfindsamkeit besteht in der ausgezeichneten Anlage und Neigung, in einer süßen und tiefen Rührung durch schwärmerische Religionsideen und

verfeinerte sittliche Empfindungen, Vergnügen zu genießen. Dieses Vergnügen kann am besten in den Idealen der modernen Kunst genossen werden, und die Empfänglichkeit, so wie die Neigung dazu, wird durch die Producte der modernen Kunst in einem beunruhigenden Grade genährt.

Wehe uns, wenn wir uns ihr zu sehr überlassen! Sie verkümmert uns unsere Ruhe und Glückseligkeit, indem ihr wundes Gefühl gegen alle, auch die kleinsten, wahren und eingebildeten Uebel empfindlich, und in allen Lagen, auch in den glücklichsten, mißmüthig, launisch und hypochondrisch, insonderheit aber zu den Geschäften des Lebens, die uns trocken scheinen, oder zu denen Entschlossenheit und kalte Vernunft gehört, ungeschickt und verdrossen macht.

Doch ich will jetzt nicht den Werth der Sentimentalität in dem praktischen Leben bestimmen; es kömmt mir bloß darauf an, Dir den Einfluß, den sie auf die Empfindungen, die Gesinnungen und die Handlungen in der

modernen Kunst gehabt hat, zu zeigen, um Dich mit ihrer Art des Rührenden bekannter zu machen. In dem alten heroischen Gefühlssysteme war die Freundschaft thätig, kräftig, aufopfernd, die Liebe genießend, und der Schmerz entweder tobend oder dumpf und verzweiflungsvoll; in dem neuern sentimentalen ist die Freundschaft sanft, schwärmerisch entzückt, die Liebe anbetend und wehmüthig, der Schmerz milde und Gott ergeben. Vergleiche, meine Julie! um das recht zu fühlen, die Freundschaft des Achilles und des Patroklus in der Iliade mit der Freundschaft Satans und Abbadonna's vor ihrem Falle in der Messiade. Jene ist heroisch, diese ist empfindsam. Mit diesen empfindsamen Gefühlen beschreibt Abbadonna die ersten Entzückungen ihrer Freundschaft:

— — Der Ewige schuf sie auf Einmal.
Damahls besprachen sie sich mit anerschaffner Entzückung
Unter einander: ach! Seraph, was sind wir? Woher mein Geliebter?

Sahst du zuerst mich? Wie lange bist du? Ach
sind wir auch wirklich?
Komm umarme mich, göttlicher Freund, erzähle,
was denkst du?

So beschreibt der Dichter die Freundschaft selbst:

— — — Noch unterreden sich edlere Freunde
Beym unentheiligten Wein, im Schatten duftender Lauben
Von der Seele, der Freundschaft, und ihrer
unsterblichen Dauer.

Klopstock.

Vergleiche ferner die Liebe des Paris und der Helena in der Iliade, des Aeneas und der Dido in der Aeneide mit der Liebe des Semida und der Cidli in der Messiade. Wie körperlich und begehrend ist jene, wie geistig und enthaltend ist diese! Die Liebe der Dido endigt sich in Verzweiflung, die Liebe der Cidli ist durchgängig Gott ergeben, wehmüthig und in Thränen:

Und sie blickte seitwärts ihn an, und sah' die
Empfindung
Seiner Seel' im Auge voll Wehmuth, sahe die
Hoheit

Welche mit Zügen der Himmlischen schmückt die
leidende Tugend,
Da zerfloß ihr das Herz, und lispelte diese Ge-
danken:

Edler Jüngling! um mich bringt er sein Le-
ben in Wehmuth,
Seine Tage in Traurigkeit zu. Ach, war ich's
auch würdig,
Daß du himmlisch mich liebst, war's deine Eidli
auch würdig?
— — — — — — — —
— — — — Ach, meine Mutter,
Warum gebotest du doch das himmlische strenge
Gebot mir?
Doch ich schweig' und gehorche der Weisheit der
liebenden Mutter
Und der Stimme Gottes in ihr! Denn ich bin
gewidmet,
Ich bin auferstanden, gehöre zu wenig der Erde,
Sterbliche Söhn' ihr zu geben. — —

Vergleiche endlich den Schmerz der Nio-
be, deren Söhne Apollo mit seinen Pfei-
len tödtet, mit dem Schmerze der heiligen
Jungfrau unter dem Kreuze ihres sich auf-
opfernden Sohnes. Dort siehst Du dumpfes,

betäubendes Erstarren, hier tiefe, hingegebe=
ne Wehmuth.

In der lyrischen Poesie haben zwey Dich=
ter vom ersten Range, Ramler und Klop=
stock, jener das Ideal der alten, dieser das
Ideal der modernen Kunst verherrlicht; und
beyde sind die ersten Meister, ein jeder in
seiner eigenthümlichen Manier, geworden.
Ramlers Oden tönen von Vaterlandsliebe,
Sieg, Heldenmuth, Nachruhm, Krieg und
Länderverwüstung, Frieden und Völkerglück;
in Klopstocks Oden hallt die ätherreine
Empfindung der Andacht und der Seeligkeit
der Verklärten, erhaben über den engen Kreis
eines irdischen Vaterlandes und des Nach=
ruhms auf einer vergänglichen Erde. Beyde
rühren ein veredeltes Gefühl; aber der Letz=
tere bewegt sich in den unbegrenzten Räumen
einer übersinnlichen Religion.

In dieser Erhöhung und Verfeinerung des
sittlichen Gefühls liegt vielleicht der Haupt=
grund, warum die Einführung der skaldi=
schen Mythologie und der Sagen der deut=
schen Urgeschichte in die Kunst selbst den größ=

ten Genies nicht geglückt ist. Der Blutdurst der Cherusker und die Gastmähler der Walhalla, wobey die Götter und Helden das Bier aus den Schädeln erschlagener Feinde trinken, liegt zu weit von unserer Cultur ab, als daß das moderne Gefühl, insonderheit das weibliche, das in der Beurtheilung der Werke des Geschmacks eine so bedeutende Stimme hat, nicht dadurch sollte empört werden. Der Umstand, den man für diese wilde Natur hat wollen geltend machen, daß wir von diesen deutschen Helden abstammen, kann hier von keinem Gewicht seyn. In den Werken des Geschmacks, wie in der Religion, gilt keine Abstammung nach dem Fleische; wir sind alle Kinder der Griechen und der Väter der modernen Kunst. Friedrich der zweyte ist dem gebildeten Alexander, dem Griechen, näher verwandt als dem halbwilden Herrmann, dem Cherusker.

Einhundert und funfzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Das Romantische.

— Ich habe immer nicht recht gewußt, in welche Rubrik ich das Romantische bringen sollte, meine Julie! ob in die Rubrik des Großen oder des Rührenden, weil es in beyde gehört. Und das ist die Ursach, warum ich immer gezaudert habe, mit Dir davon zu sprechen. Die Untersuchungen über seine Natur haben indeß durch ein neues Meisterstück, das sein Verfasser ein romantisches Trauerspiel genannt hat, bey allen Freunden der Kunst, und wie ich sehe, auch bey Dir, ein so dringendes Interesse erhalten, daß es in Betrachtungen über die Aesthetik nicht länger mit Stillschweigen übergangen werden kann. Das Bedürfniß, den Begriff desselben genau zu bestimmen, scheint mir desto angelegentlicher, da ich sehe, daß die Meynungen

darüber noch sehr schwankend sind, und daß man die mehr oder weniger richtigen Begriffe, die man sich von dem Romantischen macht, zu solchen Anwendungen gebraucht, die für die Kunst bedenklich werden können. Vielleicht stoßen wir bald auf Beweise, die diese Besorgniß rechtfertigen. Jetzt müssen wir uns erst selbst eines recht bestimmten Begriffs von demselben zu versichern suchen.

Wir haben in der Künstlerwelt eine gemeine und eine idealische Natur, und in dieser wieder die heroische der alten und die sentimentale der neuern Kunst unterschieden. Die Empfindungen, welche die sentimentale Natur weckt, sind milder, sanfter, süßer; die Empfindungen, welche die heroische erregt, sind stärker, heftiger, erschütternder. Wenn in beyden das Große herrscht, so hat es in der heroischen, die nur das Große kennt, *) den Charakter der Rohheit, in der sentimentalen den Charakter der Sanftheit, der aus der Mischung des Lieblichen mit dem Großen ent-

*) S. Th. I. Br. 48. S. 326.

springt. In diesem Charakter der Sanftheit, in dieser Mischung des Lieblichen mit dem Großen besteht, wie es mir scheint, das eigentliche Wesen des Romantischen. Das Romantische ist also überhaupt in der Natur, wie in der Kunst, das mit Lieblichkeit gemischte Große; und in der Kunst insonderheit das Große des modernen Ideals, durch Lieblichkeit gemildert.

Dieser Begriff des Romantischen läßt sich, wie ich glaube, durch den Sprachgebrauch vollkommen rechtfertigen. Wir nennen eine Gegend, deren große Parthieen durch den milden Mondschein einer schönen Sommernacht beleuchtet ist, eine romantische Scene. Eine rauhe Gebirgsscene kann durch ihre wilde und imposante Größe erhaben seyn; es müssen aber erst lieblichere Umgebungen sich dazu mischen, wenn sie romantisch werden soll. Ich kann Dir das nicht besser anschaulich machen, als durch eine Stelle, die ich irgendwo gelesen habe, und deren Verfasser eben der Begriff muß vorgeschwebt haben, den ich Dir hier deutlicher zu entwickeln suche. „Die küh-

„nen Schöpfungen der Natur und der Zeit“
— heißt es darin — „wild neben einander
„gethürmte Felsen, zerfallene Festen auf
„steilen Höhen, Trümmer durch vulkanische
„Ausbrüche bewirkt, erfüllen mit Bewunde=
„rung und Erstaunen. Aber wenn jene Fel=
„sen, Ruinen, Trümmer, von einladenden,
„freundlichen Gegenständen umgeben werden,
„wenn die Felsenkluft der Eingang zu einem
„reizenden Thale ist, die Ruinen in klaren Ge=
„wässern sich spiegeln, und zwischen Lava=
„trümmern reiche Fruchtbäume und wallende
„Saaten sich hinschlängeln; so mildert' der
„Eindruck des Anmuthsvollen und Lieblichen
„den Eindruck des Erhabenen und Schauer=
„lichen, und es entsteht eine gemischte Em=
„pfindung, der wir uns mit Wohlgefallen und
„Theilnahme überlassen.“

Diese gemischte Empfindung ist die sanf=
te Rührung, welche das Romantische
wirkt: darum kann ich am füglichsten bey dem
Rührenden davon reden.

Es ist also der Charakter des ungewöhn=
lichen Großen und selbst des Abentheuerlichen,

durch Lieblichkeit verschönert, welcher das Wesen des Romantischen ausmacht; den müssen die Personen, ihre Empfindungen, Gesinnungen und Unternehmungen in einer Handlung aus der romantischen Natur haben, und sie erhalten ihn durch den Aetherschimmer und den Rosenduft der zarten Sentimentalität der sittlichen und religiösen Schwärmerey, die das Ungewöhnliche und Abentheuerliche ihrer Größe einhüllt und den Eindruck derselben mildert. So sind die Empfindungen und Gesinnungen Rinaldo's, Tankred's, Gottfried's, Clorindens, Olynths und Sophroniens und aller christlichen Helden des befreyeten Jerusalems, des höchsten Meisterstücks der romantischen Epopöe; so ist Jeanne d'Arc in Schillers Jungfrau von Orleans.

Um das Entstehen dieses romantischen Geistes zu begreifen, müssen wir erst den Geist der Zeit jener heroischen Verwilderung nach dem Umsturz des römischen Reichs, dann den sich hieraus entfaltenden Sinn des ältern Ritterthums in seiner rauhen, eisernen, aber grandiosen, verehrlichen Barbarey be-

trachten; und da dies schon des Seltsamen, Imponirenden wegen nicht ohne Wirkung bleibt, so mußte sich das spätere Ritterthum, während der Kreuzzüge und durch sie, allmählich, vermittelst der Bekanntschaft mit orientalischem Geiste (was schon durch das Christenthum geschah) mit orientalischen Sitten, Dichtungen und Künsten, so wie durch den Einfluß der jetzt näher ins Leben gerückten Religion, bey abendländischer Gediegenheit, Größe und Rohheit, zur seltsamsten Mischung der entgegengesetzten, in der Verworrenheit des Lebens, wie im Dunkel der Ideen, sich gestalten. Was in diesem Geiste gethan und gedichtet ist, heißt eigentlich romantisch. (Journ. für deutsche Frauen, 2ter Jahrg. 10tes St. S. 33 ff.)

Eben diesen Charakter muß auch das Wunderbare der romantischen Natur haben. Und den hat es durch das höchste Ideal der reinsten, heiligsten, sittlichen Schönheit mit allen Zügen der Lieblichkeit in der christlichen Mythologie der modernen Kunst. Die höchste siegreich schützende Macht ist in der Person der heiligen Jungfrau mit der rein=

sten und zartesten Weiblichkeit vereinigt, und der ganze Himmel heiliger Verklärter enthält die Werkzeuge und Boten ihrer Befehle.

Es ist kein Wunder, daß die Holdseligkeit einer solchen Macht und das fromme Vertrauen, welches eine weibliche Heldenseele von jungfräulicher Reinigkeit zu allen ihren kriegerischen Thaten stärkt, alle Herzen gewinnt. Es nimmt mich selbst nicht Wunder, daß Alles dieses, nebst dem ganzen Zauber der sanften lyrischen Sprache in Schillers romantischem Trauerspiele, den Leser und Zuschauer bis zum Selbstvergessen fesselt. Denn bey ruhiger Ueberlegung läßt sich leicht bemerken, daß auch die romantische Natur das Wunderbare und Uebernatürliche nur in dem Heldengedichte und der Oper zuläßt, und daß sie in dem Trauerspiele nur den Ton der Empfindungen und die Farbe der Gesinnungen angiebt. Die Jungfrau von Orleans würde, wie Tasso's Clorinde und Göthens Mignon, ein schöner romantischer Charakter seyn, wenn sie auch nicht unter dem Einflusse übernatürlicher Kräfte stünde; denn ihre liebliche Weiblichkeit wür-

de nicht weniger, als bey jenen, das ungewöhnliche Große und Abentheuerliche ihrer Empfindungen und Gesinnungen umfließen.

Außer der christlichen Welt finden wir die romantische Natur in dem Glauben, den Sitten und dem Genie der morgenländischen Völker. Eine so unerwartete Uebereinstimmung des Orients und Occidents, dieser zwey Hauptabtheilungen des Erdkreises, die durch ihr Clima, ihre Cultur, ihre Politik und ihre öffentliche Religion so sehr mit einander abstechen, scheint im höchsten Grade auffallend. Sie wird aber begreiflich, sobald man bedenkt, daß die Platonische Philosophie, von der die romantische Natur ausgeht, erst durch die Schwärmerey und die Empfindsamkeit erhöhet wurde, ehe sie zu uns kam. *)

Das, was die Mächte des christlichen Himmels der modernen Kunst in der christlichen Mythologie sind, das ist das zahllose Heer lieblicher Feen und Genien in der romantischen Natur des Morgenlandes. Beyde haben zwar ihre eigenen Physiognomieen;

*) S. Th. I. Br. 53. S. 372 u. 373.

sie stimmen aber demungeachtet durch den sehr sichtbaren Charakter mit einander überein, durch welchen sie sich von der heroischen Natur des alten Griechenlandes unterscheiden.

Die ältesten unserer romantischen Dichtungen sind die spanischen Romanzen, von denen sie auch ihren Nahmen und ihren eigenthümlichen Charakter der Sentimentalität und der Schwärmerey haben. Da also ihr Vaterland derjenige Theil des Occidents war, wo er sich mit dem Oriente berührte, und deren Bewohner sich ihre Empfindungsart am leichtesten mittheilen konnten; so wird uns die Uebereinstimmung der romantischen Natur bey aller Verschiedenheit der abendländischen und morgenländischen Religion noch begreiflicher. In der Folge wurde diese romantische Natur die herrschende Natur der modernen Kunst. Sie ging in die zeichnenden Künste, in die Musik, in Tasso's und Ariosto's Heldengedichte, in Carlo Gozzi's Komödieen über, und siegt in Schillers Jungfrau von Orleans. —

Einhundert und sechzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Allgemeiner Grund des Wohlgefallens an rührenden Gegenständen.

1. Thätigkeitstrieb. 2. Egoismus.

— Es ist allerdings eine sonderbare Erscheinung, daß uns die Traurigkeit Vergnügen macht, meine Julie! es klingt beynahe widersprechend. Und doch ist es so. *) Gerade die zartesten, für das reinste Vergnügen empfindlichen Seelen stimmen dem Dichter bey, der ihnen sagt:

Wenn ich untröstbar scheine,
Lieb' ich doch meinen Scherz,
Und wenn ich einsam weine,
Weint doch ein liebend Herz.

Zachariä.

Wir suchen die Gelegenheiten, wo wir die wohlthuenden Bewegungen des Mitleids ge-

*) S. ob. S. 388.

nießen können; wir überlassen uns mit Wohlgefallen dem tiefsten Schmerze; wir fürchten darin gestört zu werden, und stoßen die Hand zurück, die uns lästige Tröstungen darbietet, um uns ihm zu entreißen.

Je unbegreiflicher eine Naturerscheinung ist, desto mehr pflegt sie alle unsere Kräfte aufzufodern, um sie zu erklären und sie mit den allgemeinen und bekannten Gesetzen der Natur in Harmonie zu bringen. Und das ist auch hier geschehen. Wir lieben das Vergnügen, und doch gefällt uns der Schmerz. Wenn wir das Vergnügen lieben, wie kann uns der Schmerz gefallen? Das ist die Aufgabe, die uns die Natur vorlegt, und ich gestehe, daß sie nicht leicht zu lösen ist. Auch haben sich viele scharfsinnige Köpfe vergebens daran versucht.

Der erste, der dieses Problem in seinen ästhetischen Untersuchungen aufführte, und es mit seinem höchsten Grundsatze in Einklang zu bringen wagte, war Dubos, einer der gründlichsten französischen Kunstphilosophen.

Sein höchster Grundsatz war: die Werke der schönen Künste gefallen dadurch, daß sie unsern Geist in Thätigkeit setzen. Mit diesem Grundsatze schien ihm nichts begreiflicher, als daß uns auch der Schmerz gefallen kann. Denn, fuhr er fort, wenn wir vor Allem die Thätigkeit suchen, so müssen wir auch nichts so sehr als die Unthätigkeit scheuen. Sobald uns also das Vergnügen nicht mehr zu Gebothe steht, so gefällt uns der Schmerz; wir überlassen uns ihm gern, weil er die Leere ausfüllt, bey welcher unsere Seele in eine Unthätigkeit versinken würde, die wir noch mehr scheuen, als den Schmerz.

Diese Erklärung hat alle die Fehler, die die Erklärung der Naturerscheinungen immer hat, wenn sie zu allgemein ist, und sich sogleich unmittelbar an die ersten Gründe der Dinge anknüpft. Eine einzige, sehr natürliche Betrachtung hätte ihre Unzulänglichkeit sogleich bemerklich machen können, wenn der systematische Geist auch allemahl der weitumschauende wäre. Diese Betrachtung ist, daß uns nicht jeder Schmerz, nicht jede unange-

nehme Bewegung gefällt, sondern nur ein gewissen [illegible]

Hier fehlen also noch einige Zwischenglieder, einige nähere vermittelnde Gründe, welche uns die Arten des Schmerzes bestimmter bezeichnen, denen wir uns mit Wohlgefallen hingeben. Ekel, Schrecken, Entsetzen sind auch schmerzhafte Empfindungen; warum fliehen wir die, da sie doch unsere verabscheuenden Kräfte in eine so erschütternde Bewegung setzen? Müßten sie uns nicht gerade um desto willkommener seyn, als das sanfteste Mitleid und die süßeste Wehmuth, je stärker die Kraft ist, mit der sie uns ergreifen?

Man fühlte diese Nachtheile einer solchen Erklärung, und machte sich nun auf den Weg, um die vermittelnden Gründe zu suchen, die Dubos übersehen hatte. Man glaubte sie bald bei dem Lukrez, einem alten römischen Dichter aus Epikurs verrufener Schule, gefunden zu haben. Diese Entdeckung lautete so:

Süß ists, Anderer Noth, auf hohem wogendem Meere,
Wenn es Orkane zerwühlen, vom Land aus, gesichert, zu schauen;
Nicht, weil Anderer Leiden zu sehn, Vergnügen gewähret,
Sondern weil eignes Gefühl des Freyseyns vom Schmerze so wohl thut.

Meincke.

Nach diesem System ist uns also der Anblick fremder Leiden angenehm, weil er uns das Gefühl unseres eigenen Wohlseyns gewährt. —

Einhundert und siebzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Allgemeiner Grund des Wohlgefallens an rührenden Gegenständen.

2. Egoismus. Fortsetzung.

— Ich dachte es wohl, meine Julie! daß die egoistische Lehre, womit ich meinen letzten Brief beschloß, Dein zartes Gefühl empören würde. Wie! eine Empfindung, die die Spuren einer so göttlichen Abkunft an sich trägt, sollte eine Quelle haben, welche der menschlichen Natur so schimpflich ist! Alle Himmelswonne des trauernden Mitleids und der sinnenden Wehmuth sollte aus solchen kalten, eigennützigen und niedrigen Gedanken entspringen können! Zum Glück ist es nicht so; es kann nicht so seyn.

Ich will zugeben, daß rohe und verwahrlosete Gemüther keine andere Quelle ihres Wohlgefallens an fremden Leiden kennen, als

diese; sie soll auch, wenn man will, etwas von ihrem Einflusse zu den feinern Gefühlen der Bessern mischen. Aber allein kann sie das Wunder nicht thun, dem Auge mitleidige Thränen zu geben; denn mit dem wahren, innigen Mitleid hat sie nichts zu schaffen.

Was würde auch aus der Menschheit werden, wenn diese trostlose, herabwürdigende Lehre wahr seyn sollte? Der gefühllose Egoist würde, um den Genuß seines Wohlseyns recht kräftig zu erhalten, dem fremden Leiden die größte Heftigkeit wünschen; er müßte sich desto glücklicher fühlen, je größer der Jammer der Unglücklichen wäre; er würde sich insonderheit hüten müssen, dem Elende der Unglücklichen, an dem er seine Augen weidet, ein Ende zu machen — kurz, das Mitleiden würde nie in Erbarmen übergehen können. Sey ruhig, meine Julie! Diese Menschen verleumden die menschliche Natur. Der wahre Mitleidige ist auch barmherzig.

Zum Glück ist diese Lehre so seicht und grundlos, als sie hartnäckig und niedrig ist. Sie ist so weit entfernt, alle, auch die sel-

tensten, Erscheinungen bei dem Vergnügen der vermischten Empfindungen zu erklären, daß sie nicht einmahl auf die gemeinsten und bekanntesten paßt. Sie soll uns nur das Vergnügen des Mitleids mit fremden Leiden erklären; wir weinen aber auch süße Thränen der Wehmuth über unsere eigenen. Aber selbst die Thränen, wodurch sich das Mitleid versüßt und erleichtert fühlt, können ihre Quelle schlechterdings nicht in der eigennützigen eigener Sicherheit haben. Welche Mutter wird sagen, daß sie sich an dem Anblick der Leiden ihres Kindes ergötzt, weil sie darin das Gefühl ihres eigenen Wohlseyns genießt. Ueberhaupt verkennen wir die Natur des Mitleids, wenn wir glauben, daß es seine Süßigkeit von dem Leiden des Unglücklichen erhalte; es erhält sie von der Innigkeit des Gefühls seiner Unschuld, seiner Vollkommenheit, und insonderheit seines sittlichen Werthes, das durch den Contrast des darin gemischten unverdienten Schmerzes seine eigene rührende Kraft erhält. Nicht selten werden Menschen von ungewöhnlicher Empfind-

lichkeit durch eine Handlung der sich selbst aufopfernden Großmuth gerührt, auch wenn sie, wie ein weiser und zärtlicher Vater bey dem Vergehen eines unbesonnenen Sohnes, nur einen gerechten Unwillen aufopfert.

Am meisten ist dieser verächtlichen Erklärung entgegen, daß es Scenen des Jammers giebt, von denen ein nicht ganz gefühlloser Mensch seine Augen mit Schaudern und Entsetzen wegwendet. Ein solcher herzzerreißender Anblick muß, wenn er nicht empören soll, wie ich Dir schon bemerkt habe, auf der Schaubühne durch die Nachahmung geschwächt, durch die Verschönerungen der Kunst gemildert, oder, wenn er auch noch in dieser Gestalt zu beleidigend seyn sollte, durch bloße Erzählung in den Schatten gestellt werden. Von dieser behutsamen Vorsicht weiß der Egoist nichts; er kann solche Regeln nicht vorschreiben. Denn er wird sein eigenes Glück nur desto besser fühlen, je größer das fremde Unglück ist; sein Mitleid ist kein Mitleid, es ist die Unbarmherzigkeit des Eigennutzes. —

Einhundert und achtzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Allgemeiner Grund des Wohlgefallens an rührenden Gegenständen.

3. Verschönerung der Nachahmung.

— Die Bemerkung, womit ich meinen letzten Brief schloß, meine Julie! haben sich die neuesten französischen und englischen Kunstphilosophen, Fontenelle, Batteux, Hume, Hurd, nicht umsonst gesagt seyn lassen. Sie sahen, daß der Anblick von manchen Leiden, der uns in der Natur empört, in der Nachahmung durch die Kunst nicht bloß erträglich, sondern selbst angenehm ist. Durch diese an sich richtige Bemerkung ließen sie sich verleiten, das Wohlgefallen, das wir an rührenden Scenen empfinden, nicht aus ihrem Inhalte selbst, sondern aus der Schönheit der Kunstmittel, wodurch sie dargestellt werden, aus der Schönheit der Gestalt, des

Gebehrdenspiels, der Action, der Sprache, des Gesanges, der Musik, herzuleiten.

Diese Erklärung fehlt von einer neuen Seite dadurch, daß sie viel zu eingeschränkt ist, und bey Weitem nicht auf alle Erscheinungen anwendbar ist. Du hast gesehen, wie sehr ich entfernt bin, die Milderung des Rührenden durch die Kunst der Nachahmung zu läugnen. Niemand kann mehr überzeugt seyn, als ich es bin, daß die Kunst Macht genug hat, die Rührung bis zu dem Tone herabzustimmen, in welchem sie angenehm werden kann. Aber es giebt auch eine angenehme Rührung in der Natur. Wie sollen wir das süße Gefühl, die wonnevollen Freudenthränen eines Vaters, der einen verlornen und wiedergefundenen Sohn umarmt, wie die sanfte Melancholie, mit der wir unter bemoosten Ruinen, wie selbst das Interesse, womit das rohere Gefühl zu einem Richtplatze hinströmt, wie tausend andere Rührungen erklären, die bloße Gegenstände der Natur ohne alle Verschönerung der Kunst wirken?

Wenn uns also auch das Rührende in der Kunst gefällt, wenn uns selbst das durch sie gefällig und willkommen ist, was uns in der Natur empören und zurückstoßen würde, so sind es nicht die schönen Kunstmittel, die uns angenehm rühren: es ist die Handlung selbst, welche die Nachahmung und Verschönerung in das vortheilhafte Licht stellen, worin sie einem gebildeten Gefühle gefallen kann. Vielleicht kömmt eine sehr gemeine Vergleichung dieser Bemerkung zu Hülfe. Plutarch, der die Kraft der Nachahmung und der Verschönerung schon gekannt zu haben scheint, sagt: „Man lege einem Kinde eine Semmel und ein „gebackenes Hündchen, einen gebackenen Hirsch „oder Ochsen vor, und ich wette, es wird „nach dem letzten greifen.“ Die thierische Form wird das Brod schöner machen; aber es wird ihm eben so wenig seinen Wohlgeschmack und seine nährende Kraft geben, als alle Verschönerungen der Dichtkunst einen uninteressanten Gegenstand rührend machen werden.

Einhundert und neunzehnter Brief.

An Ebendieselbe.

Allgemeiner Grund des Wohlgefallens an rührenden Gegenständen.

4. Die Liebe.

— Man kömmt der wahren Auflösung unsers Problems am nächsten, wenn man die Erklärung eines englischen Kunstphilosophen *) annimmt. Dieser findet die Quelle des Vergnügens, das uns traurige Empfindungen gewähren, in der Liebe. Wenn diese Empfindungen nicht auf den einen Hauptzweig, des Mitleids, eingeschränkt wären, so ist es unleugbar, daß er die wahre Quelle des Vergnügens, das sie gewähren, gefunden hätte. Die Liebe ist eine angenehme Empfindung, und das Mitleid kann nicht ohne Liebe seyn. Selbst wenn wir einem Fremden, ja wenn wir einem Strafbaren unser Mitleid

*) Campbells Philosophie der Rhetorik.

schenken, so lieben wir ihn, wenigstens mit der allgemeinen Liebe, der auch der geringste unserer Brüder nicht gleichgültig ist, und die Innigkeit des Mitleids steigt in genauem Verhältniß mit dem Grade der Liebe, die uns an den Leidenden knüpft, von dem Geringsten bis zu dem Edelsten, von dem Fremdesten bis zu dem, den die Bande der Natur und der gewohnten Zuneigung am festesten an unser Herz knüpfen.

Man hat bemerkt, daß die dramatischen und epischen Dichter — und zu diesen Letztern rechne ich auch das zahllose Heer der Romanenschreiber — die Liebe oft aus dem Mitleid entstehen lassen. Virgil läßt die Liebe der Dido zu dem Aeneas aus dem Mitleiden mit seinen Unglücksfällen, und Shakespeare die Liebe der Desdemona zu dem Othello durch die Geschichte seiner Kriegsgefahren entstehen. Von Beyden kann man sagen:

Et la pitié chès elle a devancé l'amour.

Delille.

Das ist der Erfahrung und der menschlichen Natur vollkommen gemäß. Liebe und Mitleid führen immer das Eine zu dem Andern. Bald bereitet das Mitleid der Liebe den Weg, und bald läßt die besiegte Liebe das Mitleid in dem Herzen zurück, und entbrennt oft von neuem an seiner unverloschenen Flamme. So schildert Tasso den Zustand des entzauberten Rinaldo bey seiner Flucht von Armiden:

Non entra amor a rinovar nel ſeno,
Che ragion congelò, la fiamma antica,
V' entra pietade in quella vece almeno,
Par compagna d' Amor, benche pudica.

Jn seinem Busen, durch Vernunft erkaltet,
Facht Liebe nicht die alten Flammen an;
Das Mitleid nur, zwar züchtiger gestaltet,
Doch ihr Gefährte, schmiegt sich sanft hinan.

Gries.

So wie hier die Liebe das Mitleid zurückläßt, so führt in Lessings Minna von Barnhelm das Mitleid zur Liebe. Das könnte es nicht, wenn sie nicht bereits in ihm enthalten wäre, — wenn die Liebe nicht, oh-

ne es selbst zu merken, dem Mitleid seine Süßigkeit gäbe.

Hier ist der Ort, eine Bemerkung, die Dir vielleicht in meinen vorigen Briefen nicht ganz klar geworden ist, in ihr volles Licht zu setzen. Man kann nämlich fragen: warum mußte die Liebe erst ihren Weg durch das Mitleid nehmen, um einen sichern Eingang zu dem Herzen zu finden? — Darum, weil Minna von Barnhelm erst den ganzen Werth ihres Tellheims durch das Mitleid, das ihr das verkannte, zurückgestoßene und unterdrückte Verdienst einflößte, mußte fühlen lernen. Das wollte ich sagen, wenn ich behauptete: in dem Contraste des Leidens mit der Vollkommenheit, welcher unser Mitleid erregt, wird die letztere durch das erstere gehoben, und es ist das Anschauen der Vollkommenheit, welche, indem sie unsere Liebe zu dem Leidenden verstärkt, die Quelle der Süßigkeit in der ganzen gemischten Empfindung ist.

Die Erklärung, welche die Liebe zur Quelle des Angenehmen in dem Mitleid macht, hat

also nichts gegen sich, und ich würde sie unbedingt annehmen, wenn sie, so wie sie auf diesen Hauptzweig der traurigen Empfindungen paßt, auch dem andern ein Genüge thäte. Es läßt sich nämlich nicht verkennen, daß, wenn wir in den Leiden Anderer einen süßen Schmerz fühlen, wir einer ähnlichen Empfindung über unsere eigenen Leiden nachhängen. Ich habe diese beyden Arten der traurigen Empfindungen schon mehrmahls unterschieden, und die ersteren Mitleid, die andern Wehmuth genannt. Die Natur ist auch im Winter nicht ohne Reiz: nur ist ihr Reiz von einer andern Art, als in den übrigen Jahrszeiten. Im Frühling, im Sommer, im Herbste prangt sie mit dem ganzen Reichthume ihrer Schönheiten; im Winter ist sie ihres Schmuckes beraubt, und erscheint unter der Gestalt lebloser Erstarrung. In jenen Jahreszeiten ist sie schön, in dieser ist sie rührend; aber diese Rührung ist nicht Mitleid, es sind Empfindungen süßer Melancholie und Wehmuth.

Natur! wie schön in jedem Kleide!
Auch noch im Sterbekleid wie schön!
Sie mischt in Wehmuth sanfte Freude,
Und lächelt thränend noch im Gehn.

Voß.

Die Erfahrung lehrt, daß diese Wehmuth oft einen unwiderstehlichen Reiz hat, und daß sie, wenn wir uns ihr zu sehr überlassen, in Melancholie und in eine endlich nicht mehr zu überwindende Schwermuth ausarten kann.

Diese Wehmuth ist es, womit eine zärtliche Mutter an ihr geliebtes Kind denkt, das ihr der Tod aus ihren Armen gerissen hat. Sie trauert nicht über das Unglück ihres Kindes: sie trauert über ihr eigenes Unglück. Vergebens sagt man ihr, daß ihr Kind glücklich sey, daß es in dem Himmel der Seligen lebe. Das weiß sie wohl; wie sollte sie daran zweifeln können, da sie es geliebt hat, und noch so unaussprechlich liebt? Der einzige Gedanke, der sie trösten kann, ist die Hoffnung des Wiedersehens: und das ist die Ursach, warum sich das mütterliche Herz so sehr nach der Gewißheit dieser Hoffnung sehnt.

Wir müssen uns also auf den höhern Gesichtspunct stellen, den ich gleich anfangs angezeigt habe; wir müssen sagen: der süße Schmerz, er sey Mitleid oder Wehmuth, ist aus Freude und Leid, aus dem Anschauen von Vollkommenheit und Leiden gemischt, und neben dem Schmerze und den Leiden erscheinen die Freuden und Vollkommenheiten in einem herrlichern, verklärtern Lichte. Die trostlose Mutter genießt mit einer Art von Wollust ihres gegenwärtigen Schmerzes, weil er sie mit der ganzen Schönheit aller geliebten Bilder von dem Glücke umringt, das sie in den Armen ihres beweinten Kindes genossen hat. —

Einhundert und zwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Rührende Redefiguren.

— Die Empfindung hat ihren Naturlaut, meine Julie! durch dessen Beobachtung wir ihren Kräften und ihren Elementen oft am besten auf die Spur kommen. Der natürliche Ausdruck der Freude und des Schmerzes, der Hoffnung und der Furcht, des Zornes und der Liebe, des Mitleids und der Wehmuth, muß sich auch durch die Accente der Sprache offenbaren, und, so wie er ganz aus der Empfindung kömmt, wieder ganz in die Empfindung übergehen. Die bewegte Seele haucht zuvörderst ihre Rede mit den Naturaccenten ihres Gefühls aus, die ihr eine Schönheit mittheilen, welche von der Schönheit der Gedanken und der Bilder unabhängig ist und sich leicht von ihr unterscheiden läßt. Diese affectvolle Sprache giebt dem Schriftsteller einen Charakter,

den man schwerlich mit dem verwechseln wird, der alle Verschönerungen seiner Werke dem Witze, den Antithesen, den sinnreichen Anspielungen und dem Glanze der Farben zu verdanken hat. Wer erkennt nicht, auch in einem kleinen Bruchstücke, den witzigen Voltaire und den gefühlvollen Roußeau? und wer fühlt sich nicht vielleicht mächtiger zu dem Letztern als zu dem Erstern hingezogen?

Der Accent der Empfindung ist also eine eben so interessante Verschönerung der Sprache als die Harmonie und der Glanz des Colorits. Es muß daher zweyerley Arten der Verschönerung der Sprache, oder zweyerley Redefiguren, geben: die Redefiguren des Witzes und die Redefiguren der Empfindung, die Redefiguren der Farben und die Redefiguren des Accents. Von den erstern haben wir schon gehandelt; es waren die Tropen — die Synecdoche, die Metapher, die Metonymie, die Antithese, die Anspielung. Also nur noch etwas von den letztern.

Zuvörderst sind es die Naturlaute, das

O! Ach! Ha! selbst, mit denen sich die Empfindung aus der Brust

1. In der **Ausrufung**, hervorpreßt.

> Ha! welche Feuerströme schoß die Hyder
> Nach seinem Leben! —
>
> Ramler.

> O des Lichtes, das den Glauben ärmer
> Und die Weisheit doch nicht reicher macht!
>
> Tiedge.

> Gott! ein Gott! ach, irrend such ich ihn!
>
> Ebend.

Hier bebt in dem ersten Ausrufe der Schrecken zurück, indeß in dem zweyten die Besorgniß zagt und in dem dritten sich die Bekümmerniß härmt.

So bricht die Empfindung durch den Ausruf hervor. Aber noch öfterer druckt sie sich der Rede durch die bloßen Accente ein, womit sie ihren Gegenstand und ihre Ursach ausspricht. Es gehört zu ihrer Natur, daß dieser sie allein interessirt, daß sie sich mit ihm nur beschäftigt, ihn nicht mit den Gedanken verlassen kann. Daher wiederholt sie ihren Gegenstand, und kann nicht aufhören, ihn zu nennen. Das thut sie

2. In der Verdoppelung. Wenn es dem kalten Verstande genug wäre, ihn Einmahl zu nennen, so muß die Empfindung länger dabey verweilen, sie muß ihn mehrmahl hinter einander aussprechen, sie muß ihn verdoppeln.

— — — Nur daß mein Auge
Dein brechendes Auge, nicht deinen Todesschweiß sehe!
Ich des Verstummenden Segen, den letzten, letzten, nicht höre!

Klopstock.

3. In der Anapher, wo sie ihren Gegenstand und ihre Ursach an dem Anfange mehrerer Sätze wiederhohlt. Wer kennt nicht die gefühlvolle Stelle, worin Virgil, dem kein Dichter des Alterthums an Zartheit der Seele gleichkömmt, die Klagen des Orpheus um seine Eurydice beschreibt?

Dich, du süßes Weib, Dich bang' am einsamen Ufer,
Dich mit kommendem Tag' und Dich mit scheidendem singend.

Voß.

4. In der Wiederhohlung, wenn die Empfindung am Ende, nach vielen Zwischengedanken, auf den Gegenstand, womit sie angefangen hat, der sie allein interessirt, und den sie nicht vergessen kann, wieder zurückkömmt.

Vergiß mein nicht, wenn einst im Quellenthale
Ihr Trauerlied die fromme Grille zirpt,
Vielleicht, daß dann zum letzten, letzten Mahle
Mein Athemzug dich nennt und seliger dann stirbt.
Dann werden Ahndungen durch deine Seele schüttern
Und geistig werden rund um dich die Blumen zittern,
Dann fühlst du, daß mein Herz mit diesem Seufzer bricht:
Arminia, vergiß mein nicht.

Tiedge.

Einhundert und einundzwanzigster Brief.

An Ebendieselbe.

Die Hyperbel.

— Es ist also, wie Du in meinem vorigen Briefe gesehen hast, eine natürliche Wirkung und ein untrügliches Zeichen der Stärke der Empfindung, daß sie gern bey dem Gedanken an die Ursach ihrer Empfindung verweilt. Eine andere Wirkung derselben ist, daß sie den Gegenstand, der sie verursacht, nach der Verschiedenheit ihrer Natur, bald vergrößert, bald verkleinert. Die Verschönerung der Rede, die aus einer solchen Vergrößerung oder Verkleinerung hervorgeht, hat man eine Hyperbel genannt.

Durch die Ansicht, in welche ich Dir hier die Hyperbel bringe, läßt sich sogleich eine Schwierigkeit heben, die sich leicht gegen sie machen läßt. Man hat nämlich gesagt, wenn die Hyperbel die Dinge größer oder klei-

ner vorstellt, als sie sind: wie steht es mit ihrer Wahrheit?

Das Erste, was bey der Hyperbel auffällt, ist, daß sie unwahr und unnatürlich scheint. Linguet sagt in der Geschichte seiner Gefangenschaft in der Bastille: „Nachdem „ich die ersten vier und zwanzig Jahrhun„derte in meinem Kerker zugebracht hatte.“ Wie können ein Tag und eine Nacht vier und zwanzig Jahrhundert seyn? — Sie sind es nicht; aber der Quaal und der Ungeduld des Eingekerkerten scheinen sie es.

Die Wahrheit ist eine so unerläßliche Bedingung der Kunst, *) daß sie auch der Hyperbel nicht fehlen darf. Das ist aber nur die ästhetische, nicht die Wahrheit des reinen Verstandes und der ruhigen Vernunft. Für diese giebt es keinen täuschenden Schein, für jene giebt es einen Schein und eine Täuschung, die bey ihr die Stelle der Wahrheit vertritt.

Der Schein ist Wahrheit für die Sinnlichkeit, auch wenn er die Dinge größer oder klei-

*) S. Th. I. Br. 30, 31. S. 198.

ner darstellt, als sie sind, und als sie durch den reinen Verstand erkannt werden. Und daher fehlt es der Hyperbel nicht an ästhetischer Wahrheit, sobald sie täuschend ist, sobald die Sinnlichkeit sie für wahr hält. Alle Täuschungen der Phantasie — und zu diesen gehören die Hyperbeln — haben ihre Quelle in der Empfindung. Wenn sie als Wirkungen von dieser ausgehen, so haben sie die Wahrheit, die sie haben müssen; und in diesem Sinne ist auch die Hyperbel wahr, und muß es seyn, wenn sie nicht unnatürlich seyn und empören soll.

Eine Hyperbel, so vergrößernd oder verkleinernd sie auch immer seyn mag, ist also wahr und natürlich, wenn sie eine natürliche Wirkung der Leidenschaft ist. Daraus muß folgen, daß, je heftiger die Leidenschaft ist, desto größer auch ihre Uebertreibungen seyn müssen: und so findet es sich auch in der wirklichen Natur. Die Leidenschaften übertreiben, und die Empfindungen wachsen eben dadurch zu Leidenschaften empor, daß sie übertreiben. Der Zorn würde nicht so heftig

entbrennen, wenn ihm die Einbildungskraft nicht die erlittene Beleidigung vergrößerte; sobald er aber einmahl entbrannt ist, so belebt er die Einbildungskraft zu der Uebertreibung, die allein die Höhe seiner Wuth erreichen und ihre Heftigkeit rechtfertigen kann. Das Uebermaaß der Hyperbeln, in denen er sich ergießt, ist immer der untrüglichste Maaßstab des Grades seiner Heftigkeit. Das ist die Ursach, warum ein ruhiger Mensch nie mit dem leidenschaftlichen Zorne sympathisiren kann: jene mißt den Gegenstand desselben mit dem wahren Maaßstabe der Vernunft, dieser sieht ihn in der Größe, die nur der Leidenschaft die wahre ist.

So wie es mit dem Zorne ist, so ist es mit allen Leidenschaften: sie übertreiben, und zwar immer nach dem Maaße ihrer Heftigkeit. Die Uebertreibungen der Hyperbeln, mit denen sie sich Luft machen, sind daher wahr und natürlich, wenn sie der Heftigkeit der Leidenschaft angemessen seyn können. Nur diese wirken auf den Zuhörer, und setzen ihn in

Bewegung; alle andern lassen ihn kalt, und man nennt sie frostig.

Die angenehmen Leidenschaften vergrößern den Werth ihres Gegenstandes und ihrer Ursach, und verringern die Größe der entgegengesetzten Uebel; die unangenehmen verringern ihn, und vergrößern die entgegengesetzten Uebel. Die leidenschaftliche Liebe ergießt sich über die Vollkommenheiten ihrer angebeteten Göttin in ausschweifenden Hyperbeln; sie ist ihm ein überirdisches Wesen, rein und frey von allen Mängeln und Fehlern; die Bewunderung kennt nichts Größeres in der Natur als ihren Helden; der Stolz hält sich für ein Wesen höherer Art, und sieht auf alles Andere als unwerth und ohnmächtig gegen sich herab. Der stolze Ludwig der vierzehnte glaubte sich in dem Gefühl seiner Allmacht nicht zu stark auszudrucken, wenn er sagte: „daß ohne seine Erlaubniß sich niemand in dem mittelländischen Meere die Hände waschen solle.“

Nach eben dem Maaße, nach welchem

die Furcht die Gefahren, die Traurigkeit ihre Leiden übertreibt, vergrößert der Muth seine Kräfte und verachtet seine Gegner. In diesem Gefühle spricht Petruchio beym Shakespeare:

„Du lügst, du Bindfaden, du Fingerhut, du Elle, drey Viertel, halbe Elle, Viertel, Zoll, du Fliege, du Lauseey, du Heimchen, du! Mir in meinem eigenen Hause mit einem Zwirnkneuel zu drohen! Weg, du Lumpenhund, du Auskehrigt.“

In der Leidenschaft ist also die Hyperbel natürlich; die Leidenschaft muß aber selbst natürlich seyn, sonst wird die Hyperbel lächerlich. Wenn ein Haarkräusler von der Allmacht seiner Kunst in so übertriebenen Hyperbeln spricht, wie der große König von Frankreich von der Allmacht seiner Flotten, so sind diese Hyperbeln ungereimt, weil sein Stolz ungereimt ist. Wir lachen, wenn der aufgeblasene Friseur in Yoriks empfindsamen Reisen sagt: „Sie können die „Locke in den Ocean tauchen, und sie wird

„halten;“ wir finden, daß Yorik ihm ganz recht antwortet: „ich bin zufrieden, „wenn sie nur in einem Eimer voll Wasser „hält.“

Es giebt eine Hyperbel, die auf den ersten Blick nicht aus einer Leidenschaft zu entstehen scheint. Das ist die, womit wir auf Jemanden einen heftigen Eindruck machen wollen. Wir finden dergleichen selbst in der gewöhnlichsten Sprache des gemeinen Lebens. Wir sagen oft von einem Menschen, dessen abgezehrte Gestalt wir nicht stark genug beschreiben können: „er ist nur noch ein wandelnder Schatten, er ist nur noch Haut und „Knochen, er geht schon mit einem Fuße in „dem Grabe.“ Alle solche hyperbolische Ausdrücke lassen sich indeß leicht auf die Empfindung zurückführen. Wir vergrößern den Gegenstand, weil wir so desto besser zu überreden glauben. Denn diese Vergrößerung ist das sicherste Zeichen, daß er einen heftigen Eindruck gemacht hat. Wer aber Andere überreden will, der muß selbst überredet scheinen. Und wie kann er das besser, als

wenn er mit der ganzen Kraft der Leidenschaft spricht? Wie sehr überredet uns ein Redner von der Größe einer Gefahr, wenn wir ihn selbst von Angst durchdrungen sehen? Und diese Angst verräth er am besten durch die Hyperbeln, mit welchen er davon spricht. —

Verbesserung.

Seite 161. letzte Zeile, statt: bey den Leidenschaften, lese man: bey der Reue.

